DIE
SCHAUBÜHNE







Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber:

Siegfried Jacobsohn

Zweiter Jahrgang

Erster Band

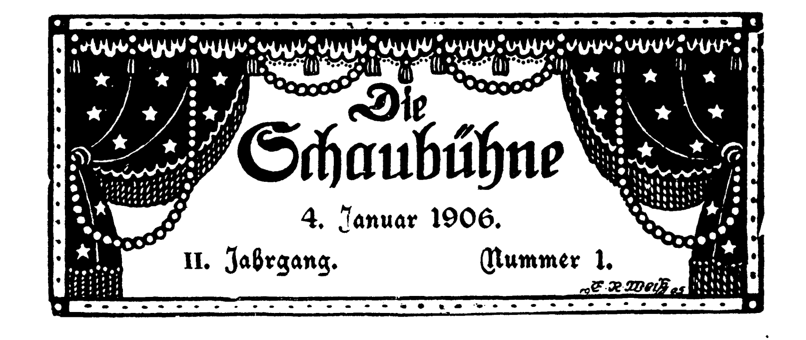
Berlin
Oesterheld & Co., Verlag
1906

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten des zweiten Jahrgangs

Namenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten des zweiten Jahrgangs



Eva.

Vorbemerkung des Übersetzers. Im ersten Teil seiner Trilogie schildert Strindberg seinen Paulusweg „Nach Damaskus", der zweite könnte als ein Faustdrama den besondern Titel „Der Goldmacher" führen, und der dritte, der in diesem Jahr einzeln als „Das Kloster" erscheinen wird, gibt die Synthese von Glauben und Wissen: Paulus und Faust werden eins; das ist der heutige Strindberg. Die folgende runde Szene des dritten Teils gibt die Synthese von Geliebter und Mutter zum Weib.

* * *

(Eine Terrasse des Klosterberges).

Rechts ein Felsenabsatz und links ein gleicher. Der ferne Hintergrund zeigt aus der Vogelschau eine Flußlandschaft mit Städten, Dörfern, Äckern, Wäldern; ganz in der Ferne ist das Meer zu sehen. Vorn auf der Bühne steht ein Apfelbaum mit Früchten. Darunter ein langer Tisch mit einem Stuhl an dem einen kurzen Ende, Bänken an den Längsseiten. Vorn rechts eine Ecke vom Rathaus des Dorfes. Die Wolke scheint unmittelbar über dem Dorf zu hängen.

Am Tisch sitzt der Amtmann als Richter am Kurzende, die Beisitzer an den Längsseiten. Der Angeklagte steht rechts beim Richter; die Zeugen links, unter ihnen der Versucher. Die Zuhörer, unter ihnen die Dame und der Unbekannte, stehen hier und dort um den Richtertisch herum.

Der Amtmann. Verklagter, anwesend?

Der Angeklagte. Anwesend.

Amt. Das ist eine sehr betrübende Geschichte, die Kummer und Schande über unser kleines Gemeinwesen gebracht hat. Florian Reicher, dreiundzwanzig Jahre alt, ist angeklagt, Fritz Schlipitzkas Braut erschossen zu haben, in der vollen Absicht, sie zu töten. Wir stehen vor einem überlegten Mord, und die Bestimmungen des Gesetzes sind deutlich und klar . . . Hat der Angeklagte etwas zu seiner Verteidigung anzuführen oder einen mildernden Umstand vorzutragen?

Angekl. Nein!

Versucher. Holla!

Amt. Wer sind Sie?

Versuch. Der Anwalt des Angeklagten.

Amt. Der Angeklagte hat allerdings das Recht, sich einen Anwalt zu nehmen, aber in vorliegendem klaren Fall, glaube ich, ist die Meinung des Volks bereits durch Tatsachen bestimmt, und der Mörder kann sich schwerlich die Sympathien zurückgewinnen! Oder doch?

Das Volk. Er ist bereits verurteilt!

Versuch. Von wem?

Volk. Vom Gesetz und seiner Tat!

Versuch. Paßt mal auf! Als Anwalt des Angeklagten bin ich sein Stellvertreter und nehme also die Anklage auf mich. Ich bitte ums Wort!

Amt. Kann nicht verweigert werden!

Volk. Florian ist bereits verurteilt!

Versuch. Soll erst gehört werden! ....

Ich hatte mein achtzehntes Jahr erreicht — Florian spricht — meine Gedanken, unter dem wachenden Auge einer frommen Mutter veredelt, waren rein, und mein Herz war ohne Falsch, ganz ohne Falsch, denn ich hatte nichts Böses gesehen noch vernommen. Da traf ich — Florian nämlich — auf meinem Weg ein junges Mädchen, das in meinen Augen das Schönste vorstellte, was ich auf dieser sündigen Erde gesehen hatte — denn sie war die Güte. Ich bot ihr meine Hand, mein Herz und meine Zukunft ... Sie nahm alles an und gelobte mir Treue. Fünf Jahre sollte ich für meine Rahel dienen — und ich diente, las Strohhalm auf Strohhalm zu dem Nestchen zusammen, das wir bauen wollten ... Mein ganzes Leben fußte auf der Liebe dieses Weibes! Und da ich selbst ihr die Treue hielt, hegte ich kein Mißtrauen ... Im fünften Jahr ... ich hatte die Hütte gebaut und Hausrat gesammelt ... da entdeckte ich, daß sie mit mir gespielt und mit mindestens dreien Liebe gepflogen hatte ..

Amt. Sind Zeugen vorhanden?

Vogt. Drei giltige; ich, der Vogt, bin einer!

Amt. Der Vogt allein genügt!

Versuch. Da erschoß ich sie; nicht aus Rache, sondern um mich von den ungesunden Gedanken zu befreien, in die ihre Untreue mich gebracht hatte, denn wie ich ihr Bild auch aus meinem Herzen auszutilgen suchte, immer stiegen mir die Bilder ihrer Liebhaber auf, daß ich schließlich in einem unerlaubten Verhältnis zu drei Männern zu leben glaubte — durch ein Weib als Zwischenglied!

Amt. Das war also die Eifersucht!

Versuch. Ja, die Eifersucht, dieses Reinlichkeitsgefühl, das die Gedanken nicht mit fremder Vermischung besudeln will ... Wenn ich

fürlieb genommen hätte oder nicht eifersüchtig gewesen wäre, wäre ich in eine Gesellschaft des Lasters eingetreten, in die ich nicht wollte. Darum mußte sie sterben und meine Gedanken von der Todsünde gereinigt werden, die allein zu verdammen ist. — Ich habe gesprochen!

Volk. Die Tote hat die Schuld! Die Tote bleibe ungerächt.

Amt. Die Tote hat die Schuld, weil sie das Verbrechen veranlaßt hat.

Der Toten Vater. Herr Amtmann, Richter meines toten Kindes, und Ihr, meine Landsleute, laßt mich sprechen!

Amt. Der Vater der Toten spreche!

Der Vater der Toten. Ihr klagt die Tote an; ich antworte! — Maria, mein Kind, hat sich ohne Zweifel schwer vergangen und ist am Verbrechen dieses Mannes schuldig! Ohne Zweifel!

Volk. Ohne Zweifel! Sie ist die Schuldige!

Der Vater der Toten. Laßt den Vater ein Wort der Erklärung sagen, wenn nicht der Verteidigung . . . Mit fünfzehn Jahren fiel Maria einem Mann in die Hände, der es zu seiner Aufgabe gemacht zu haben schien, junge Mädchen an sich zu locken, wie der Vogelfänger kleine Vögel fängt; er war kein Verführer in gewöhnlichem Sinn, denn er begnügte sich damit, ihre Sinne zu binden, ihre Gefühle zu umstricken, um sie dann von sich zu stoßen und zuzusehen, wie sie mit gebrochenem Herzen und verbrannten Flügeln gepeinizt — von den Liebesqualen gepeinigt wurden, die über alle andern Qualen gehen! . . . . Drei Jahre lang wurde Maria in einer Anstalt für Gemütskranke gepflegt. Und als sie wieder herauskam, war sie entzwei gegangen, in mehrere Stücke zerbrochen, man könnte sagen, in mehrere Personen. Sie war ein guter Engel und sie fürchtete Gott mit einem Geist, und mit einem andern war sie ein Dämon, der alles Heilige schmähte. Ich habe gesehen, wie sie vom Tanz und Rausch zu ihrem geliebten Florian ging, und gehört, wie sie in seiner Nähe ihre Zunge so wechselte und ihren Geist so verwandelte, daß ich beteuert hätte, es sei nicht derselbe Mensch. Aber gleich aufrichtig kam sie mir jedenfalls vor . . . . Hat sie Schuld, oder hat ihr Verführer die Schuld?

Volk. Sie ist ohne Schuld! Wer ist der Verführer?

Der Vater der Toten. Hier steht er!

Versucher. Ja! Ich bins gewesen!

Volk. Steinigt ihn!

Amt. Gesetzliche Formen! Er soll gehört werden!

Versucher. Bon! Höret, Argiver! . . . Also! . . . . . Unterzeichneter, von armen aber ziemlich ehrlichen Eltern geboren, gehörte von seinem Ursprung an zu den seltenen Vögeln, die in der Jugend ihren Schöpfer suchen — jedoch ohne ihn zu finden, natürlich . . . Sonst pflegen alte Kuckucke ihn erst im Alter zu suchen — und aus

guten Gründen! Diesem jugendlichen Suchen verband sich eine Reinheit des Herzens und eine Schüchternheit, die sogar bei seinen Pflegerinnen ein Lächeln hervorrief; ja, wir lachen jetzt, wenn wir hören, daß er in der dunklen Garderobe nur die Wäsche wechseln wollte! Aber wenn wir auch von den Roheiten des Lebens ganz verdorben sind, so müssen wir etwas Schönes und, wenn wir älter werden, auch etwas Rührendes darin finden; so jedoch, wie wir jetzt sind und hier stehen, lachen wir über die kindliche Unschuld! Hohnlacht, Zuhörer!

Amt. (ernst). Er verkennt die Zuhörer!

Versuch. Dann muß ich mich also schämen! ... Er wurde Jüngling, Unterzeichneter, und fiel in ein System von Schlingen, die seiner Unschuld gelegt wurden! Ein alter Sünder bin ich, aber ich erröte in diesem Augenblick (nimmt den Hut ab) — ja, sehen Sie mich an — wenn ich an den Einblick denke, den der junge Mann in die Potipharsfrauenwelt tat, die ihn umgab! Da war nicht eine Frau ... Nein, ich schäme mich im Namen der Menschheit und des Frauengeschlechts — entschuldigen Sie mich ..... Es gab Augenblicke, da ich meinen Augen nicht glaubte, sondern meinte, der Dämon habe mir das Gesicht verblendet .... Die heiligsten Bande — (kneift sich in Zunge) — nein, still! Die Menschheit fühlt sich verleumdet! .... Genug, bis zum fünfundzwanzigsten Jahr bestand ich den Kampf; ich fiel nicht durchs Lächeln, nicht durch ..... ja, ich wurde Josef genannt und ich war Josef! — Ich war eifersüchtig auf meine Tugend; ich fühlte mich von den Blicken eines unkeuschen Weibes verletzt ..... schließlich aber fiel ich, auf arglistige Weise verführt! Und dann wurde ich der Sklave meiner Leidenschaften; ich saß zu wiederholten Malen bei Omphale und spann, bis in die Tiefe der tiefsten Erniedrigung erniedrigt, und litt, litt, litt! Es war aber eigentlich mein Körper, der erniedrigt wurde, meine Seele lebte ihr eigenes Leben — ihr reines Leben, kann ich sagen, für sich. Und ich schwärmte unschuldig für junge, reine Jungfrauen, die wahrscheinlich diese Sympathie fühlten, die uns anzog. Denn, mit oder ohne Prahlerei, sie wurden angezogen ... Über die Grenze aber wollte ich nicht; sie aber wollten; und wenn ich die Gefahr floh, brach ihr Herz, wie sie behaupteten. Mit einem Wort: ich habe niemals ein unschuldiges Mädchen verführt! Ich schwöre es! .... Habe ich also schuld an dem Herzenskummer dieses jungen Mädchens, der zu einer Gemütskrankheit wurde? Habe ich im Gegenteil nicht das Verdienst, daß ich vor dem Schritt, der sie zu Fall gebracht hätte, zurückschreckte? — Wer wirft den ersten Stein auf mich? — Niemand! Dann habe ich meine Zuhörer verkannt! Und ich hatte geglaubt, hier wie ein Possenreißer zu stehen, wenn ich für meine männliche Unschuld plädire! ... Ich fühle mich von neuem jung und möchte die Menschheit etwas um Verzeihung bitten! Wenn ich nicht

zufällig ein cynisches Lächeln auf den Lippen der Frau sähe, die die Verführerin meiner Jugend war. Tritt vor, Frau, und sieh Dein Zerstörungswerk; sieh, wie es sich von selbst besamt hat ....

Die Frau (tritt schüchtern, würdig vor). Ich bins gewesen! ... Man höre mich und lasse mich die einfache Geschichte vom Verführer meiner Jugend erzählen, der glücklicherweise hier anwesend ist ....

Amt. Liebe Freunde! Ich muß die Verhandlungen unterbrechen, denn sonst kommen wir bis auf Eva im Paradies zurück ....

Versuch. Die Adams Jugend verführte! Eben dahin wollen wir kommen! Eva! Eva vor! Eva! (Er schlägt mit dem Stock in die Luft).

(Der Baumstamm wird durchsichtig, und Eva erscheint, in ihr Haar gehüllt und einen Gürtel um die Lenden).

Versuch. Nun, Eva, Mutter, Du hast unsern Vater verführt. Angeklagte: was hast Du zu Deiner Verteidigung zu sagen?

Eva (einfach, würdig). Die Schlange hat mich betrogen!

Versuch. Gut geantwortet! Eva hat sich freigesprochen! Die Schlange vor! Die Schlange!

(Eva verschwindet.)

Versuch. Die Schlange vor!

(Die Schlange erscheint im Baumstamm.)

Versuch. Hier seht Ihr unser aller Verführer! Nun, Schlange, wer hat Dich verführt?

Alle (entsetzt). Still, Lästerer!

Versuch. Schlange! Antworte! (Ein Donnerschlag mit Blitz; alle fliehen, außer dem Versucher, der umgefallen ist, dem Unbekannten und der Dame.)

Der Versucher (liegend, aber sich erholend; setzt sich in eine Stellung, die der antiken Statue „Der Schleifer" oder „Der Sklave" gleicht.) Causa finalis oder der letzte Grund — ja, den erfährt man nicht! .... Aber, wenn die Schlange die Schuld hat, so sind wir verhältnismäßig unschuldig — das darf man den Menschen aber nicht sagen! .... Der Angeklagte scheint jedenfalls aus dieser Sache heraus gekommen zu sein! Und der Gerichtshof hat sich wie ein Rauch aufgelöst! Ja, Ja! richtet nicht! Richtet nicht, Richter!

Dame (zum Unbekannten.) Komm und geh mit mir!

Unb. Aber ich will diesen Mann anhören .....

Dame. Warum? Er ist ja wie ein kleines Kind: fragt nach allem, das nicht beantwortet werden kann. Hast Du nicht gehört, wie kleine Kinder nach allem fragen? „Papa, warum geht die Sonne im Osten auf?" — Kannst Du darauf antworten?

Unb. Hm!

Dame. Oder: „Mama, wer hat Gott geschaffen?" — Das findest Du tiefsinnig! — Geh mit mir!

Unb. (kämpft mit seiner Bewunderung für den Versucher). Ja, aber das mit Eva, das war neu ....

Dame. Ach, keineswegs, das habe ich in der biblischen Geschichte gelesen, als ich acht Jahre alt war! Und daß wir die Schulden der Eltern erben, steht ja im Reichsgesetz ... Komm, mein Kind!

Versucher (erhebt sich, schüttelt die Glieder und steigt hinkend auf die Felsenwand rechts.) Komm, ich will Dir die Welt zeigen, die Du zu kennen glaubst, aber nicht kennst!

Dame (steigt auf die Felsenwand links). Komm hierher, mein Kind, ich werde Dir Gottes schöne Welt zeigen, wie ich sie sehen lernte, seit die Thränen des Kummers den Staub aus meinen Augen gewaschen haben ... Komm zu mir!

Unb. (steht unschlüssig zwischen beiden).

Versucher. Wie hast Du die Welt durch Thränen gesehen? Wie die Weiden des Ufers sich im bewegten Wasser spiegeln! ein Chaos von krummen Linien, in dem die Bäume auf dem Kopf zu stehen scheinen .... Nein, Kind, mit meinem Fernglas, das am Feuer des Hasses trocken wurde, mit meinem Erdrohr schaue ich alles in gerader Richtung; bestimmt und scharf, genau wie das Ding ist!

Dame. Was weist Du denn von den Dingen, Kind? Nicht das Ding kommt in Dein Auge, sondern das Bild des Dinges; und Bild ist Schein, nicht die Sache selbst. Du streitest also über Bilder und über Schein!

Versuch. Hör einer die an! ein kleiner Philosoph in Röcken ... Beim Zeus Kronion, solch eine Disputation in der Riesenaula der Berge, die verlangt auch das richtige Auditorium! Holla!

Dame. Meins hab ich hier, meinen Freund, meinen Mann, mein Kind! Will er mich hören, gut, dann ist mir wohl, und ihm! ...! Komm hierher, mein Freund, denn hier geht der Weg! Hier ist der Berg Garizim, wo man segnet! — Und dort ist Ebal, wo man flucht.

Versuch. Ja, hier ist Ebal, wo man flucht: „Verflucht sei die Erde, Weib, um deinetwillen; mit Schmerzen sollst Du Kinder gebären; Dein Verlangen soll nach Deinem Mann sein, und er soll Dein Herr sein!" — Und dann: „Verflucht sei der Acker um deinetwillen, Mann; Dornen und Disteln sollen sich in deine Nahrung mengen; und mit deinem Schweiß sollst du die Furche wässern!" So sprach der Herr, nicht ich!

Dame. Und Gott segnete das erste Paar; und Gott segnete den siebenten Tag, an dem er das Werk vollendet hatte — das gut war. Du aber, wir aber, wir haben es zu einem bösen gemacht, und darum, darum ... Der aber, der das Gebot des Herrn befolgt, wohnt auf Garizim, wo noch Segen verteilt wird. So spricht der Herr: „Gesegnet wirst du sein in der Stadt, gesegnet auf dem Acker! Gesegnet wird

sein dein Korb und dein Backtrog, dein Eingang und dein Ausgang; und der Regen des Himmels wird deine Saat fruchtbar machen, daß deine Kinder gedeihen. Und du wirst vielen Völkern leihen; du aber wirst von niemand borgen. Und Gottes Segen wird dir folgen in allem, wenn du nur den Geboten des Herrn folgst!" — Also komm, mein Freund, und leg Deine Hand in meine! (Sie fällt mit gefalteten Händen auf die Kniee.) Ich bitte, bei der Liebe, die uns einst vereinigte, bei der Erinnerung an das Kind, das uns verband; mit der Macht der Liebe einer Mutter — Mutter, Mutter, Mutter — denn so hab ich Dich geliebt, Du verirrtes Kind, das ich in den dunkeln Verstecken des Waldes gesucht habe, und das ich schließlich verhungert wieder fand, verwelkt aus Mangel an Liebe! Komm zurück, Sorgenkind, und birg Dein müdes Haupt an mein Herz, wo Du geruht hast, ehe Du das Licht der Sonne schautest! (Sie verwandelt sich während dieser Szene so, daß ihre Tracht fällt und sie als ein weißgekleidetes Weib mit aufgelöstem Haar und einem üppigen, mütterlichen Busen dasteht.)

Der Unb. Meine Mutter!

Dame. Ja, Kind, Deine Mutter! Im Leben durfte ich Dich niemals liebkosen: Der Wille hoher Mächte verwehrte es . . . Warum? Ich erkühne mich nicht zu fragen . . . .

Der Unb. Meine Mutter? die ist ja tot!

Dame. Sie wars, aber die Toten sind nicht tot; und die Mutterliebe besiegt den Tod! Weißt Du das nicht! Komm, mein Kind, ich will bezahlen, was ich verbrochen habe; auf meinen Knien wiege ich Dich zur Ruh; ich will Dich vom.... des Hasses und der Sünde rein baden. (Sie läßt das Wort aus, das sie nicht über ihre Lippen bringen kann.) Ich will Dein vom Angstschweiß zusammengeklebtes Haar ordnen; und das weiße Hemd werde ich wärmen, am Feuer des Heims, des Heims, das Du nie gehabt hast, Du Friedloser, Heimatloser, Du Sohn der Hagar, der Magd, geboren von einer Unfreien, gegen die jede Hand erhoben war! . . . Die Pflüge, die pflügten Deinen Rücken und zogen ihre Furchen tief . . . Komm, ich will Deine Wunden heilen und Deine Leiden leiden . . . Komm!

Unb. (hat so geweint, daß er am ganzen Körper schlottert. Jetzt geht er nach der linken Klippe, wo die Mutter mit offnen Armen steht). Ich komme.

Versuch. Da vermag ich nichts! . . . Aber ein ander Mal treffen wir uns wieder. (Verschwindet hinter der Klippe).

August Strindberg.

Über Hebbel.

Jeder Stil beginnt ganz genau dort, wo die Tendenz aufhört, so genau, daß alles Stillose unwillkürlich für den, der zu wählen weiß tendenziös wirkt. Das wußte und fühlte Hebbel, aber gerade seine große, laute Sorge um Stil läßt uns darauf schließen, daß ihm ein Vermeiden einer Tendenz nicht immer leicht wurde. Hebbel durfte nicht oberflächlich, nicht breit sein. Mit andern Worten: Hebbel konnte nicht tief genug gehen, um Stil und nicht Tendenz zu haben. Tendenz läßt sich ja nicht verstecken, der Künstler kann die Tendenz nicht in den Stoff gleichsam pressen und im Stoffe stofflich werden lassen. Die Tendenz bleibt immer an der Oberfläche, wie ein Ding ohne Schwere, und wenn der Künstler sich auch jede Mühe gäbe, ihren Schein zu vernichten und sie abzustoßen, so bleibt ihm doch stets das Wesen der Tendenz zurück, das, woraus sich die Tendenz gebiert: die Antithese. Und hier, in der Antithese, lag die Gefahr für Hebbel, den großen Emporkömmling: die Gefahr einer, wenn auch noch so heimlichen, Tendenz. Hebbel konnte einmal der Antithese nicht ausweichen, ja seine Natur forderte sie stets unheimlich heraus; wohin immer er strebte, stieß er auf seinen Gegensatz, menschlich gesprochen. Und hier sehe ich auch das Leid und die Tugend, das Gesetz des Emporkömmlings, dessen Schicksal, daß er gleich nackt auf seinen Gegensatz stößt, wohin immer er strebt. Ein Vertrag ist ausgeschlossen. Vom Künstler nun gilt, daß er offen wage, was der Mensch auch heimlich nicht vermeiden konnte. Mit einem Worte: Hebbel mußte einmal wenigstens die Antithese setzen und so tief wie möglich begründen und dann zeigen, daß sie trotz allem nur an der Oberfläche liege und ihn oder die Natur oder den Geist wesentlich nicht bestimmen könne. Hebbel vermochte die ihm, wie jedem Künstler, jedem Dramatiker, lästiger Begriffe von Gut und Böse — lästig schon deshalb, weil es Begriffe sind, und jeder Begriff naturgemäß nur in der Antithese, durch den Gegensatz, Form bekommen kann; wer den Begriff Gut setzt, der setzt damit auch im selben Augenblick den Begriff Böse (mit dramatischer Notwendigkeit, wenn man will) — ich sage, Hebbel vermochte seine Begriffe von Gut und Böse nur damit zu vernichten, daß er sie offen auf die Bühne bringt, den einen gegen den andern, daß er sie an einander zuerst werden nnd dann vergehen läßt. Seine Natur verlangte es so, gleichwie andre von sich ein Opfer fordern: es mußte einmal etwas wie ein Spiel aussehen und doch ein Beweis sein und umgekehrt: es mußte wie ein Beweis aussehen und doch ein Spiel sein. Und in der Genoveva, seinem opus metaphysicum in jedem Sinne, brachte Hebbel diesen Beweis und gab er dieses Spiel.

Ich halte Genoveva für das eigentümlichste Produkt des Hebbelschen Geistes. Genoveva mußte geschrieben werden — man hat von keinem andern seiner Dramen diesen deutlichsten Eindruck der Notwendigkeit.

Genoveva ist etwas wie der Inbegriff der Tragödien Hebbels; sie ist Hebbels Mysterium, recht eigentlich sein Passionsspiel. Gleichwie in den alten geistlichen Spielen von der theologischen, vorhergesehenen Seele, steht auch in diesem Mysterium ganz offen der böse Mensch gegen den guten, der Teufel gegen den Engel — doch so, daß sich Golo in dem Maße zum Teufel gestaltet, als Genoveva zur Heiligen wird: am Guten wird Golo böse, am Geliebten wird er sich selbst fremd und zum Hasse, und Genoveva ist erst dann vollkommen, ein göttliches Gesicht, da Golo sich am Schlusse die Augen aussticht, die Schande seines Geistes. Und in diesem neuen Mysterium von der dramatischen, unvorhergesehenen Seele will der böse Mensch den guten nur darum verführen, weil dieser, der gute, ihn verführt — ohne es zu wissen, durch sein irdisches Dasein, seine Schönheit, dadurch, daß auch Genoveva, Siegfrieds fromme Gattin, aus dem Fleisch geboren ist und im Fleische lebt. Alles äußere Geschehen im theologischen Mysterium ist stets vorhergesehen, reine Logik, göttliche Rechenkunst, aber gerade dieser alten, beinahe lächerlich deutlichen Vorsehung der Priester entspricht es im tiefsten, einzigen Sinne, daß in unserm neuen menschlichen Mysterium des dramatischen Dichters das einzige äußere Geschehen der vollkommene Widersinn, ein schandbarer, widerlicher, unmenschlicher Betrug, eine Folterung jedes menschlichen Sinnes, ja durchaus ein Martyrium ist — das will sagen: sogar der eigene Gatte hält Genoveva des Ehebruchs mit dem alten Diener Drago für fähig und läßt sie im Turm und übergibt sie den Mördern. So wundervoll ist hier die theologische Vorsehung in das menschliche Schicksal, das Sinnreiche in den Widersinn umgerechnet. Das auf jede Weise Abstoßende und Empörende, in seiner Grausamkeit Groteske der rein dramatischen Handlung ist hier durchaus natürlich, ist gleichsam die andre reine und kalte Logik eines allmächtigen Schicksals. Und weiter: wie in den alten Mysterien die christliche, so ist in der Genoveva die ganze Scholastik Hebbels — und es lebt eine solche in Hebbel ganz verborgen oder zu offen, wie man will — gleichsam organisch geworden. Und ein Satz aus dieser Scholastik könnte etwa lauten: Heilige sind möglich, weil es Selbstmörder gibt. Und im Spiele von Golo und Genoveva wird dieser Satz bewiesen. An und für sich liebte ja Hebbel weder den Heiligen noch den Selbstmörder; roh gesprochen: er konnte keinen von beiden gebrauchen, weil sowohl der Heilige wie auch der Selbstmörder — so sagt es Dankwart deutlich zu Siegfried — „den Tod betrügen", weil beide undramatisch sind. Aber in jenem einzigen Augenblick, da beide einander auf der Bühne begegnen, geschieht das Wunder, und der Heilige und der Selbstmörder werden dramatisch. Die Heilige, aller Schrecken entbunden, sie erschrickt noch einmal, wie zum letzten Male, vor dem Selbstmörder, und Golo liebt schamlos, was er nie begreift, liebt Genoveva. Ich sage, Hebbel mochte sich oft und oft im Geiste widerwillig — anders als

Richard Wagner — mit der Forderung und Vorstellung des Heiligen beschäftigt haben, ja zuweilen mochte ihn davor ein Schwindel gepackt haben wie vor einem Abgrund. Hebbel war viel zu ehrlich, um dichterisch oder dialektisch mit diesem Ideal zu spielen; im ersten und entscheidenden Augenblick fühlte er klar: eine Verwirklichung dieses Ideals kostet mich meine Persönlichkeit. Und davor, vor dem Selbstmord der Persönlichkeit, ergriff ihn der andre Schwindel, der Schwindel seiner Hölle. Um sich nun vor beiden gleichsam zu retten, aus dem tiefsten Bedürfnis nach menschlicher Sicherheit, forderte er für sich und schuf er, als wäre es zwischen den Abgrund eines möglichen Himmels und den Abgrund einer möglichen Hölle, zwischen Genoveva und Golo, die Heilige und den Selbstmörder, das Drama als den gesetzlichen, bestimmten und notwendigen Ausdruck jener Persönlichkeit.

Ich bin mir bewußt, an dieser Stelle etwas wie eine Apologie der Genoveva zu schreiben, und meine Gründe dafür liegen keineswegs in jener bekannten, besonders empfindsamen Naturen leider so geläufigen Vorliebe für die Jugendwerke eines Dichters. Trotz einer scheinbaren Stillosigkeit hat keine Tragödie Hebbels soviel Stil wie Genoveva. Die Übertreibung ist hier aus dem Material genommen und echte Metapher, das Maßlose ist hier Form, und das Raisonnement innere Handlung. Golos grauenhafte Logik ist in dem Sinne organisch, daß sie, wie man sagt, Golo im Blute liegt und Golo gleichsam an ihr stirbt: Golo vergiftet sich sozusagen fort und fort mit sich selbst, mit jedem seiner Gedanken. Golo übertreibt — der Ausdruck wäre billig; Golo entwurzelt sich, und das ist seine Übertreibung; er reißt sich aus sich selbst heraus und wirft sich mit eigener Hand in das Feuer seiner aus ihm selbst geschaffenen Hölle. Er übertreibt, gewiß, aber wie ein Selbstmörder, durch seinen Selbstmord legitimiert er seine Übertreibung. In gewissem Sinne ist Selbstmord Übertreibung des Lebens. Golo, möchte man sagen, ist ein Gliedermann, meinetwegen: aber zunächst: Genoveva ist ja eine Heilige, und dann: dieser Gliedermann, dieser Begriff ist tatsächlich so wunderbar gebaut, daß er sich von selbst bewegt; er kann sich umdrehen und hat Raum um sich und nicht nur die strenge Linie der andern Figuren Hebbels. Und er hat den grandiosen Tod des Gliedermanns: den Selbstmord, noch einmal; er wird durch seinen Tod so wahr wie irgend ein Mensch durch seine Geburt; ich sage, dieser Gliedermann muß gleichsam auf seinen Tod warten, er ist nur wie für seinen Tod am Leben. Und dann noch etwas: er, der Gliedermann, darf sich in einer ihm eigentümlichen Weise verschwenden, er lebt eigentlich davon, daß er sich verschwendet. Er übertreibt nicht, sondern verschwendet sich. Hebbel ist tatsächlich mit diesem Gliedermann gelungen, was ihm mit sich selbst und den edleren Gestalten eines Herodes und Kandaules und andern nicht glückte: die Verschwendung. Freilich muß Golo darum als Gliedermann erscheinen — vielleicht ist das und nicht Genoveva, die Heilige, Golos eingeborene Tragödie.

Genoveva ist von allen Tragödien Hebbels am meisten Spiel und darum so deutlich, so plastisch. Wir sehen nämlich Golo und Genoveva immer wieder auf der Bühne, sie schaffen sich selbst durch ihr dramatisches Leben die Bühne, und es ist uns unmöglich, sie zu versetzen. Sie beherrschen die Bühne, während Kandaules und Herodes und die andern Gestalten die Bühne eher — ich möchte sagen — leiden oder an der Bühne leiden. „Meine Stücke haben zu viel Eingeweide, die der andern zu viel Haut," schreibt Hebbel in sein Tagebuch. Und man vergesse hier auch nicht, daß Hebbel die großen spanischen Dramatiker nicht verstehen wollte und konnte. Ich will ihn nicht zitieren, aber er spricht über sie einmal ungefähr so: Calderon, Lope de Vega — das bleibt alles im Grunde stets dasselbe, das wiederholt sich fortwährend, das wird nie originell usw. Hebbel sieht hier schlecht und urteilt ganz falsch; denn diese Dramen oder Menschen wiederholen nicht sich, sondern das Spiel. Immer wieder ist die Bühne aufgeschlagen und verführt diese Menschen. Das Spiel ist stärker als die Originalität der Menschen und zwingt sie oder besser: das Spiel ist erst ihre Originalität. Das Spiel, das sich stets wiederholt, ist sozusagen ihre Idee — weil Hebbel dieses Wort so liebt. Und Hebbels Menschen wollen so ungerne von sich selbst lassen, und darum fällt ihnen das Spiel so schwer. Sie gleichen eigentlich Menschen, die lange in der Einsamkeit, mit sich selbst allein gewesen waren und geschwiegen haben und jetzt plötzlich reden sollen. Im allgemeinen wird da das Reden dem Dichter leichter als dem Menschen, und darum muß auch oft der Dichter das Wort nehmen, wo wir es nur seinen Menschen lassen möchten. Und im besondern ist es bald rührend, bald peinlich zu sehen, wie diese schweren, recht eigentlich verschwiegenen Menschen sich gerade jetzt nach dem Worte richten, nach dem Wort, über das sie einmal schon hinaus gewesen waren. Ich kenne keinen großen Dramatiker, dem das, was wir getragene Rede nennen, so wenig eignet wie Hebbel. Man hat dann den Eindruck, als liefe das Wort schneller als die Menschen. Diese eigensinnigen, scheinbar so sichern Menschen warten dann immer auf das Wort, das ungewohnte, des andern und hängen von ihm ab. Und niemals sind sie so glänzend auf der Szene wie dann, wenn sie endlich das schnelle Wort haben und der Streit nun wirklich nur noch mehr mit Worten geführt zu werden braucht. Ein Beispiel:

Mariamne: Leb wohl! Ich weiß, du kehrst zurück.
Dich tötet (sie zeigt gen Himmel) Der allein.
Herodes: So klein die Angst?
Mariamne: So groß die Zuversicht!
Herodes: Die Liebe zittert.
Sie zittert selbst in einer Heldenbrust.
Mariamne: Die meine zittert nicht.
Herodes: Du zitterst nicht.

Man mag von diesen Menschen sagen, daß sie geborene Dialektiker seien — doch das sind sie nur an der Oberfläche, wider ihren Willen; im Grunde und zunächst fühlt man eben in allen die Menschen, die lange mit sich selbst, ohne Worte waren, die Menschen, die dem Spiele, in das sie der Dichter bringt, auch zusehen könnten. Man kann es auch so sagen: Hebbels Menschen erscheinen auf der Bühne mit ihrer eigenen Einsamkeit wie belastet, und da tritt der Dichter unter sie und sagt: das Wort ist notwendig und gut, und nun werfen sich alle auf das Wort, als hätten sie es lange entbehrt, und überhasten sich und überreden sich und andre. Diese Menschen, die im Grunde alle so tief sehen, daß sie sich schließlich mit sich selbst, mit dem bloßen Dasein, zu begründen brauchen, um zu leben — auf der Bühne motivieren sie sich ein wenig ängstlich, als fürchteteten sie, ihre Gründe würden nicht langen oder müßten reißen. Sie tragen ein wenig zu offen ihr Motiv mit sich herum, als müßten sie es im Augenblicke über sich selbst vergessen. Das gibt ihnen etwas Starres und doch zugleich Zerstreutes. Verschämte Naturen, muß sie das Leben dann verraten. Oder reife, hochgeborene Menschen, die vor sich selbst wie vor einen Spiegel treten dürfen — auf die Bühne gebracht müssen sie intriguieren. Das durchaus Symbolische ihres Wesens kommt auf der Bühne niemals ganz und rein heraus, sondern wird allemal recht eigentlich zerrissen, in etwas wie einer Intrigue zerrissen. Ich denke hier nicht zuletzt an „Gyges und sein Ring". Die ganze, einzige Angelegenheit ihres Wesens wird zu einem Rechtsstreit, da sie zu reden anheben. Und wir, die wir am liebsten nur fühlen und sehen möchten, wir müssen auf alle Worte peinlich achthaben, unser Gedächtnis rein halten, prüfen und richten. Ich weiß sehr gut, der Streit geht hier um ein einziges, inneres Recht. Doch damit ist nicht viel gesagt, denn jegliches innere Recht kann im offenen Streite mit andern nur verlieren. Man kann endlich nur um ein äußeres Recht streiten, und je tiefer ein Mensch in sich gegangen ist, um so äußerlicher wird alles, worum er noch streitet. Vielleicht liegt darin die einzige Tragik des Rechtes: der Mensch verliert sein inneres Recht von dem Augenblicke an, da er es zu einem äußeren macht. Oder sein Recht bleibt höchstens problematisch. Denn so sehr ist der Mensch an sich selbst oder an seine Tat gebunden, daß ein Recht, das er zu einem Problem macht, sich nun ganz unwillkürlich gegen ihn selbst kehrt wie ein Spiegel und den Menschen selbst problematisch, zu etwas Vorläufigem werden läßt. Und das ist in der Tat der Charakter des Hebbelschen Menschen, der so ungern spielt und so hoch strebt: das Vorläufige, das Problematische. Er trägt nicht die Maske, sondern weist uns sein Problem. Das innere Recht, das letzte, innerste, unerschöpfliche Recht, ist produktiv, nichts andres, es drückt sich im bloßen Geschehen, in jeder Form, oft in der unscheinbarsten, im Spiel, ja schließlich im Verkehrten, im Unrecht eigentümlich aus, und bevor es streitet, verzichtet es lieber.

Dann wird und bleibt es der Menschen Tat, dann lebt es lebendig im Drama, in jenem Drama, das sich niemals, wie Hebbel meinte, nach einer Idee richtet, sondern uns stets das Bewußtsein gleichsam zurückgibt: das Tiefste, das Letzte mußte eben geschehen von Anfang bis zu Ende, und es verbirgt sich in der Maske und zeigt sich nicht im Problem.

Ich sage, der tiefe Mensch verzichtet lieber, bevor er streitet — aus Formgefühl, aus Takt nnd niemals aus Prinzip — und mir ist, als hätten diese Menschen in Hebbels Dramen schon einmal verzichtet, oder als hätten sie die Gabe zu verzichten, bevor das Spiel angeht. Diese Menschen haben etwas vom Asketen — es klingt im Augenblick, da man ihre Leidenschaft rasen sieht, widersinnig, aber trotz allem: ganz zuletzt nimmt man es irgendwie wahr, zuletzt, da sie sich mit ihrer Gier durch die fünf Akte, durch die Lüge, die Wahrheit geworden ist, gehetzt haben, zuletzt, sage ich, da sie, müde geworden, an das Vergebliche, Widersinnige zurückdenken, oder auch, ja gerade dann, wenn sie, wie jener prachtvolle Herodes, zuletzt noch nicht zu Ende sind und von der Bühne weg weiter ins Leben jagen. Ich kenne in der deutschen Dichtung nicht Ergreifenderes als den Schluß von „Herodes und Mariamne“: nur muß der Schauspieler die Rolle des Herodes so spielen, daß man sofort merkt: Herodes bleibt nicht auf der Bühne, ihm genügt das Brett nicht, er ist hier wie ein Tier im Käfig, er hat sein wahres Leben draußen; wenn die fünf Akte zu Ende sind und Mariamne sich geopfert hat, wird dieser König wiederum wo anders eine Bühne finden und sein wahres Leben draußen in erträumten Fernen haben und so fort, bis er eines grausamen, plötzlichen, unnatürlichen Todes stirbt. So muß ein Schauspieler den Herodes spielen. Doch ich will noch sagen: Hebbels Menschen verraten, daß sie geborene, heimliche Asketen sind, schon während des Spieles dem, der, im Lesen oder Zusehen innehaltend, nicht mehr auf die Worte hört, sondern diesen Menschen, als wäre er allein mit jedem und jeder nicht mehr auf der Bühne, in die Augen sieht; ich meine nämlich, dann müßte er wirklich in die zugleich müden und gierigen Augen des Asketen blicken, wenn er zu sehen weiß .... Und er wird, noch einmal, mit jedem allein sein auf einer eigenen Bühne .... Auch mit Herodes allein, der mit jedem Hieb, mit dem er das trifft, was er liebt und fürchtet, doch nur seine eigene Brust verfehlt. Er ist der Ketzer unter den Asketen. Aber dazu bin ich ja Zuschauer im großen, mit tausend erregten Mitmenschen gefüllten Raume, daß ich dem bewegten Menschen da unten nicht in die Augen sehe, und dazu ist er auf der Bühne auch Schauspieler — nicht nur ein bedeutender Mensch, sondern geradezu auch Schauspieler — daß ich sein Schicksal, aber nicht in sein Auge, daß ich das Ungeheure und Bedeutende nur in der großen Maske schaue. Und wenn ich ich frevelhaft aus der tausendköpfigen Menge der erregten Zuschauer heraustreten und die Maske des Schauspielers unten heben wollte, da würde ich dem Helden

unter der Maske in den gestörten Blick des Wahnsinns starren und tief erschrocken das Spiel verlassen .... Nun, diesen zerstörten Blick des Wahnsinns haben die Menschen Hebbels, auch Herodes, nicht, und darum spielen sie weniger, als sie streiten. Man wende mir nicht ein: Oedipus streitet, gewiß, aber das ist das Entsetzliche, das Grauenhafte, der Wahnsinn in der Maske des herrlichen Königs, daß Oedipus mit dem Schicksal streitet. Und Hebbels Menschen können niemals, was immer man auch sage, mit dem Schicksal, sondern nur jeder mit sich selber streiten, wenn sie sich aufs Höchste spannen. Und das, dieser Streit mit sich selbst, gibt ihrem Blicke das zugleich Müde und Gierige des Asketen, denn allein sind sie alle mit sich selbst zu zweien, gleichwie Oedipus stets mit seinem Schicksal — schon als Kind — zusammen ist. Und auch wir sind gerne allein mit ihnen — nicht auf der bestimmten Bühne, denn diese Bühne beherrschen sie nicht, wie Oedipus sie mit jedem Worte hat, sie leiden sie nur — nein! allein in seltsamer Weise in einem fremden Lande, auf den ewig wechselnden Bühnen ihrer eigenen Träume dort, wo dem Menschen die Worte mehr aus dem Schweigen des eigenen, als aus dem Begehren des fremden Wesens blühen. Rudolf Kassner.

Zwischen den Ufern.

Wohin, o Vogel, der mein Schiff begleitet,
wohin, wohin, sprich, geht die dunkle Reise?
Indes der Ozean sich rauschend breitet,
umziehn mich eng und enger deine Kreise.

Es schwillt der glutbesäumte Himmelsbogen,
ein schwangrer Schoß für groß und kleinen Schmerz,
Urahn und Ahne kommen hergezogen
und tragen in der Hand ihr stilles Herz.

Wohin? wohin? wohin?
Lustvoll erzittert
die schlafumfangene Stirn im Morgenlicht,
Wär er nicht so von Gegenwart umgittert,
mein Geist begriffe dieses Wesen nicht:
Was ihn in seinen Träumen so erschüttert,
das ist des Da-Seins wunderbare Pflicht.

II.

Noch weiß ich nicht, ob die Gestalt mir diene;
gar seltsam schwebt sie zwischen Schlaf und Wachen,
dämonisch leer ist ihres Flehens Miene,
und ihren Mund füllt Weinen gleich wie Lachen.

Sie ist nicht Mann noch Weib; mein eigner Wille
gibt ihr Geschlecht und Sinn und Angesicht;
bewegter Wahn, der sie zutiefst erfülle,
macht ihre Seele finster oder licht.

Ein Schatten zwar, doch so voll Glanz und Blut,
daß Wirklichkeit als geisterhaftes Prahlen
dahinter starrt und alles Leben ruht.

Und nur mit Worten ist das Bild zu malen . . .
Und Gott hat meinem unmutvollen Weben
feurig das Bild, dunkel das Wort gegeben.

Jakob Wassermann.

Liebesleute.

Claudine Rozay lebt seit neun Jahren mit dem herzensguten und steinreichen Grafen Ruysseux in „wilder Ehe". Nur: mit der Wildheit ist es von ihrer Seite vorüber, seitdem Mutterglück und Muttersorge sie, auch ohne Ring am Finger, erfüllen, und mit der Ehe ist es von seiner Seite vorüber, seitdem sein graues Haar weiß geworden ist. Jenes ist freilich kein Hindernis, und dieses ist doch wohl eine der Ursachen, daß Claudine eines Tages Herrn Georges Vétheuil anheimfällt. Sie erleben Rausch und Jammer, Jubel und Qual, Himmel und Hölle, das ganze Passionsspiel. Elle l'a dans le sang; sie will ihn allein, will sein Hirn und sein Herz, seine Gegenwart und seine Zukunft. Ist es da unbillig, daß auch er sie ungeteilt will, frei von dem Grafen, der ihn um so peinlicher stört, als sie einander nicht nur besuchen, sondern aufrichtig schätzen? Claudine aber kann weder ihrem Wohltäter, der bei ihr Heim und Hafen gefunden hat, Schmerz bereiten noch die materielle Existenz ihres Kindes gefährden. Sie läßt Georges nach Afrika ziehen. Nach anderthalb Jahren sehen sie sich wieder, älter, beruhigt, resigniert. Er wird ein

Provinzgänschen heiraten und sie den Grafen, dem seine Frau durchgegangen ist. „Das Leben ist ein — —"

Das ist etwa das Gerippe von Maurice Donnays »Amants« die mit „Liebesleute" nur ungefähr übersetzt sind. Wir haben das Wort nicht, wie wir den Begriff nicht haben. Wir haben nicht diese sozial und moralisch achtbare Schicht von ausgehaltenen Frauen, die die Männer andrer Frauen betreuen und erst zu Vätern machen, die der Demi-Monde viel ferner stehen als den honnêtes femmes und es für unehrenhaft halten würden, die Mutter in sich der Geliebten hintanzusetzen. Wir haben auch diese Männer nicht — wenigstens nur als Ausnahmen, nicht als Typus — diese hommes à femmes, die den Frauen und denen die Frauen unwiderstehlich sind. „Liebe ist der Inbegriff, auf das andre pfeif ich." Was bei uns schon nicht mehr das ganze Leben der Frau ausmacht, kann dort noch das ganze Leben von Männern ausmachen. Die Eheleute in Schnitzlers „Zwischenspiel" sind Erotiker bis über die Ohren, aber daneben geniale Musiker, sie so gut wie er. Donnays Claudine ist früh aus der Comédie ausgeschieden, und sein Georges verrät mit keiner Silbe, ob er ein normales Leben führt, geteilt zwischen die verschiedensten Interessen, ein Leben, in dem die Liebe ihren Platz hat, aber nicht alles beherrscht. Er kennt nur einen Gesprächsgegenstand: die Liebe. Himmel und Erde bewegen sich für ihn um einen Pol: die Liebe. Aber gemach! Donnay selbst ist durchaus der Meinung, daß ein Mann auch andre Dinge auf der Welt zu tun hat als die Liebe. Das Jahr 70 hat seinem Lande eine Bresche geschlagen, durch die zuviel Ideenströmungen gedrungen sind, als daß ein Sittendichter von Geist und Kulturgefühl die Geschöpfe seiner Phantasie und die Objekte seiner Beobachtung unausgesetzt das Tier mit den zwei Rücken spielen lassen dürfte. Donnay führt also, viel zu flüchtig, einen Arzt ein, den letzten Knochen des altbewährten Raisonneurs, der dem Weiberhelden, dem „Siemandl" zu erzählen hat von der tiefen geistigen Not der Zeit, von den bangen Fragen der Wissenschaft, der Religion, der Ethik — nicht zu erzählen, nur anzudeuten, aber doch so kräftig anzudeuten, daß Georges Entschluß, mit einer Expedition nach Afrika zu gehen, wahrscheinlich auf dies Gespräch zurückzuführen ist. Wir setzen keine große Hoffnung auf die koloniale Regeneration des Boulevardiers. Wenn er dann nach seiner Rückkehr bekennt, wie

klein Paris sich ausnehme, von der Mitte des schwarzen Erdteils aus gesehen, so wünschten wir einen sechsten Akt, um die Gründlichkeit und Dauerhaftigkeit solcher Einsicht auf die Probe stellen zu können.

Dieser vorgebliche Heilungsprozeß ist das dramatische Moment in Donnays lockerm Dialogbündel. Daß die Komödie sonst ganz undramatisch ist, reiht sie dramaturgisch hinter die frühere Art, über die sie in vieler Beziehung hinausgekommen ist. Sie braucht keine Intrigue, keinen durchgehenden Raisonneur. Sie verliert damit an Theaterwirkung und gewinnt an Lebenswahrheit. Nur daß dieser Gewinn ein bißchen teuer erkauft ist, da nicht blos die Sucht nach Kulisseneffekten, sondern das Wesen des Dramas überhaupt verloren gegangen ist. Bei Dumas bekämpfen sich in Susanne d'Ange und Olivier de Jalin zwei Parteien bis aufs Messer: Halbwelt und Welt; der Drang, sich in Schönheit auszuleben, und das, was Dumas für Vernunft und Gerechtigkeit und sittliche Weltordnung hält, nämlich, daß ein rechtschaffener Mann kein „gefallenes" Mädchen heiraten dürfe. Diesen moralischen Defekt bedenkt Dumas mit saitrischem Pathos. Er macht sich und seine Leser oder Hörer zu Richtern, erhebt sich und sie über den Stoff, ist sittlich erregt und teilt seine Erregung mit. Da herrscht der Kampf, und nur die Stärke siegt, oder so ähnlich. Es ist die Sphäre des Dramas, und Dumas wäre ein großer Dramatiker geworden, wenn er nebenbei Menschen, nicht bloß Standpunktverfechter und Sprachrohre hätte schaffen können.

Bei Donnay gibt es Menschen, hingegen keine Defekte, keine Konflikte, keinen Kampf, kein Drama. Er ist frei von Pharisäertum, frei von der Fähigkeit, sich moralisch zu entrüsten. Bei ihm werden sich so leicht nicht Vertreter zweier Weltanschauungen bekämpfen, weil die andre Weltanschauung nie Leben gewinnt, sondern höchstens als kontrastierender Farbenfleck auftaucht, um schleunigst wieder zu verschwinden. Die Weltanschauung aber, der Donnays Lieblinge anhangen, gipfelt in dem Satz: La vie est vaine, un peu de haine, un peu d'amour . . . Sie machen halb schwermütig, halb entzückt, mit Ergebung und mit Galgenhumor den Pilgerzug mit, den man das Leben nennt. Ihr Schutzmittel gegen das Leben ist nicht die Ironie vergangener Zeiten, sondern die „Blague". Diese Blague stürzt sich auf alle Formen der Illusion, wenn „stürzen" kein zu lautes Wort ist für den Trieb, die Schleier von den Dingen wegzuziehen und

ihre verborgene Traurigkeit, Halbheit und Wertlosigkeit zu enthüllen. In „Amants“ wird die Liebe entlarvt. Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind, wenn du unter Liebe etwas Ungebrochenes, Gläubiges, Wurzelhaftes verstehst. Der Satiriker dieses neuen Gefühls müßte nicht, wie Diderot in den Bijoux indiscrets, die Leidenschaft ohne Kopf und ohne Herz verspotten, sondern die Leidenschaft mit zuviel Kopf. Die hat einen reflektierenden, kritisierenden, abwägenden, berechnenden Zug. Sie ist des holden Wahnsinns so unfähig wie der Aufopferung. Sie weiß zu genießen und sogar zu leiden, aber, wenn es zu arg wird, auch bei Zeiten zu entwischen. Es ist die Liebe eines Geschlechts, das ohne Unschuld geboren, ohne Unwissenheit aufgewachsen ist, und das gelernt hat, kein Atom zu übersehen, aus dem sich Zweifel und Unglück gewinnen läßt . . .

Das Schönste an Donnays Stück ist der weiche Zauber der Sprache, dieser gedämpfte Ton voller Feinheit und Melancholie. Furchtbar, statt dessen hören zu müssen: „Die Nacht sank hernieder, und unsre Seelen waren erfüllt von Liebe“. Das Charakteristischste an Donnays Stück ist jene Blague, die nonchalante Grazie, mit der elegante Seelen sich fühlen fühlen, mit der sie liebeln und tändeln, träumen und in Stimmung schwelgen. Kein Vergnügen, deutsche Schauspieler das alles verfehlen zu sehen: die Eleganz der körperlichen und seelischen Bewegung, die Eleganz des Tonfalls, die Eleganz der soignierten Kleidung. An der Aufführung des Neuen Theaters war nichts pariserisch als die endlosen Pausen. Aber innerhalb der übertrieben deutschen Darstellung gab es immerhin Abstufungen. Für sich standen, unabhängig von Raum und Zeit, zwei so komische Leistungen wie die professionelle Schönheit des Fräulein Höflich und die drastische Journalistenblüte des viel zu wenig beschäftigten Herrn Leopold. Von den drei Liebesleuten erschreckte einen Herrn von Wintersteins Georges durch, gelinde gesagt, Mangel an natürlicher Anlage für die Rolle; ließ man sich Herrn Steinrücks Grafen, nach Abtötung aller pariser Erinnerungen, gefallen; hätte man an Frau Fehdmers Claudine Freude haben können, wenn die Figur von Schnitzler wäre und nicht von Donnay, dem leichter geherzten Bewohner einer lichteren Stadt, wo man nie ganz unglücklich wird, wo man noch unter Tränen zu lächeln und mit brechendem Herzen sich seines Lebens zu freuen versteht. S. J.

Schiller-Theater.

Die berliner Schiller-Theater charakterisieren sich zunächst als Institution von sozialer Bedeutung. Sie wollten theatralische Darbietungen edlerer Art Volkskreisen zugänglich machen, die vorher ihrer nicht teilhaftig werden konnten, der zu hohen Preise wegen. Dies soziale Programm hat das Schiller-Theater in seinem elfjährigen Bestehen gut und getreulich erfüllt — innerhalb der zwiefachen Grenzen, die die Anlage des ganzen Unternehmens in sich schloß. Angelegt nämlich war es nicht als eine soziale Neubildung in theatralicis, wie die freien Volksbühnen, wo die genießende Menge selbst mit ihren Groschenbeiträgen die theatralischen Darbietungen unterhält und leitet. Das Schiller-Theater blieb als Aktiengesellschaft eine kapitalistische Unternehmung, wenn auch die Aktionäre laut Statut in diesem Unternehmen vor dem Geldgewinn den humanen Zweck der Volksbildung verfolgen wollten. Wie überall, wo statt sozialer Neuschöpfung wohltätige Flickarbeit am Bestehenden geleistet wird, kam etwas Halbes zustande. Die Aktiengesellschaft mußte, um zu existieren, ihre Preise so hoch ansetzen, daß die breiteste Schicht des Volkes, die Arbeiterbevölkerung, doch wieder kaum zum Besuch kam; die Abonnenten des Schiller-Theaters rekrutieren sich im wesentlichen aus den sogenannten „kleinen Leuten": Gemeindeschullehrern, Subalternbeamten, bessern Handwerkern, kleinern Kaufleuten. Wer für Unterhaltung und Kultur dieser Kleinbürger etwas tut, tut gewiß auch etwas menschlich Gutes, kulturell Nützliches. Wie wenig aber vom sozialen Gesichtspunkt diese Klasse noch das „Volk", auf dessen Bildung und Erbauung man doch ausging, repräsentiert, wie wenig diese absterbenden Stände der großen Arbeiterklasse gegenüber bedeuten, das weiß jeder Kundige wohl. Auf der andern Seite sind die Preise, die die Schiller-Theater-Gesellschaft ihrem Programm gemäß fordern muß, doch so niedrig, daß künstlerisch erste Kräfte (wie sie sich die Volksbühne oft genug leistet) doch nie gehalten werden können. So ist auch eine wirklich künstlerische Vollendung der Darbietungen nicht möglich. Dies sind die zwiefachen Grenzen, die dem Schiller-Theater von Beginn an mit seiner wirtschaftlichen Verfassung zugleich gesetzt waren.

Aber gerade in seiner wirtschaftlichen Sonderstellung könnte und sollte das berliner Schiller-Theater dem Kunstleben mancherlei leisten, was die rein kapitalistisch fundierten Bühnen versäumen. Durch den prinzipiellen Verzicht auf skrupellose Dividendenjagd, durch die zuverlässige Stütze eines treuen Abonnentenstammes wäre dieses Theater mehr als alle andern (das Hoftheater ausgenommen!) in der Lage, den jungen dramatischen Nachwuchs in Deutschland zu fördern. Talentvolle Autoren, denen noch mehr mit dem bloßen Aufgeführtwerden als mit strömendem Tantiemensegen gedient ist, sollten im Schiller-Theater eine Stätte haben. Nun mag man mit Grund entgegnen, daß man dem Publikum des

Schiller-Theaters nicht die raffiniertesten Komplikationen moderner Kultur zumuten könne; man kann schlechterdings Hofmannsthal und Wedekind, Vollmoeller und Stucken nicht im Schiller-Theater spielen. Das ist richtig — aber gerade in der jüngsten Generation sind unter den Suchern nach dem starken dramatischen Stil Talente erschienen, die eine auffallend schlichte, volkstümlich einprägsame Tonart anstreben und zum Teil auch erreichen. Sie rechnen gerade mit einfachen, unraffinierten Seelen — Eulenberg, Hinnerk, Schmidt-Bonn würden meines Bedünkens im Schiller-Theater ein dankbareres Publikum finden als sonst wo! Aber an diesen lockenden Möglichkeiten und schönen Pflichten geht die Leitung der Schiller-Bühnen starrsinnig vorüber. Bei der Bildung des Repertoires, dem man zwar eine merkwürdige Furcht vor Hebbel und Otto Ludwig und eine höchst ungerechte Gleichbewertung von Hauptmann und Sudermann, Schnitzler und Dreyer nachsagen muß, das aber im Ganzen sich doch mit Geschmack und Umsicht aus den Werken der Klassiker und den bessern der abgelegten Novitäten andrer Bühnen ergänzt, in diesem Repertoire bilden die ganz richtigen „Neuaufführungen" den wundesten Punkt. Die sonst kluge und besonnene Direktion fällt hier regelmäßig zwei gleich trostlosen Arten dramatischer Produktion zum Raube. Entweder man bekommt epigonale Jambendichtungen zu sehen, die wie Reminiscenzen aus der Geibelzeit wirken und heute selbst an Hoftheatern in ihrer fürchterlichen Harmlosigkeit kaum noch Zuflucht finden, oder es werden vom Ausland her „realistische" Stücke von ebenso großer Harmlosigkeit und fast noch größerer Langweiligkeit importiert, wie „Wanjuschins Kinder".

Besser erfüllt das Schiller-Theater die andre Aufgabe, die ihm seine ökonomische Sonderart im Künstlerischen zuweist. Hier handelt es sich um die Förderung schauspielerischer Talente. Da es einerseits nur bescheidene Gagen zahlen kann, andrerseits aber unter den Augen der berliner Presse, im Brennpunkt des deutschen Theaterlebens arbeitet, ist das Schiller-Theater wie geschaffen, ernsten Talenten den Übergang aus der Provinz an Kunstinstitute ersten Ranges zu vermitteln.

Hier hat das Schiller-Theater entschieden etwas geleistet; große Genies zwar hat es der deutschen Bühne noch nicht entdeckt, aber es hat doch Talente von Kraft und Eigenart gefördert, die jetzt den ersten deutschen Bühnen treffliche Dienste tun. Fast nie ist, trotz manchen Mißgriffen, die Schiller-Bühne ganz ohne Schauspieler gewesen, die durch eigene Physiognomie und zukunftversprechende Kraft fesselten. Gegenwärtig besitzen die Schiller-Theater in Erich Ziegel einen Künstler, dem vielleicht von allen, die bisher diese Szene passierten, die größte Laufbahn bevorsteht. Mit einem am Theater ganz ungewöhnlichen Intellekt weiß Ziegel den Stoff dunkelbrodelnder, trotzig verhaltener Leidenschaft, von der seine Seele erfüllt ist, zu Tönen und Gesten von packender Innerlichkeit und bildhafter Stärke zu formen. Das schwere und tiefe Temperament dieses Künstlers schafft

einen König Alfons, der noch neben Kainz und Bassermann, einen Kandaules, der noch nach Kainz und Matkowsky zu interessieren vermag. Eine merkwürdige Vereinigung von flackernder Inbrunst und zügelnder Intelligenz bildet die eigene Note des ungemein vielseitigen Künstlers, mit der er, bei wachsender Reife manches rissig Nervöse und Saloppe ner heutigen Technik überwindend, noch Werke von größter, tiefster Eindringlichkeit schaffen kann. Neben Ziegel kommt, wenn man von der vielerprobten, zuverlässigen, aber kargen Kraft Max Pateggs und dem sehr schmiegsamen Talent Leopold Thurners absieht, noch Franz Nolan in Betracht, der eine seltsam unorganische Mischung ergreifend schlichter Innerlichkeit und langweilig leerer Konvention in seiner Schauspielkunst bietet. Unter den weiblichen Kräften gibt es in dieser Saison besonders viel Übles. Unter ihnen ragen einzig hervor Else Wasa, die an ihrer Stelle, d. h. im Salon, zweifellos eine Schauspielerin ersten Ranges ist, und Gusti Becker, die einzige wirkliche Naive, die wir heute in Berlin haben, die beste Hedwig der „Wildente", die ich kenne, und wahrscheinlich auch das beste Hannele. . . . Wie die Regie mit diesem Ensemble am Schiller-Theater arbeitet, was für merkwürdig ungleichwertige Aufführungen sie im modernen und im klassischen Stück zu stande bringt, darüber möchte ich noch einiges sagen — das nächste Mal, wenn es die Arbeit der Schiller-Theater in der Saison 1905/6 endgiltig zu bewerten gilt.

Julius Bab.

Die erste Aufführung des „George Dandin".

Vor mir liegt ein kleiner Saffianband, ein Bijou der Buchkunst des achtzehnten Jahrhunderts: „Les fêtes de Versailles", Amsterdam et la Haye, 1710. Die sinnliche Grazie der pikanten Zeit lacht schon aus dem Titelkupfer, drei molligen, durchaus nicht in idealer Linie gehaltenen Amoretten, die sich in einem Thronsaal auf breiten Stühlen behaglich lümmeln. Blättert man weiter, so taucht wie ein farbenfroher Traum die heitere Sinnlichkeit des französischen Hofes vor uns auf. Die tolle, stark perverse Glut der Zeit Heinrichs des Dritten ist durch ein strenges Zeremoniell gebändigt, aus frechem Draufgängertum ist Pikanterie geworden. Aber im Grunde ist man nur wählerischer, nicht sittlicher geworden.*) Mit fast pedantischer Sorgfalt bemüht sich der ungenannte

*) Elisabeth Charlotte von der Pfalz schreibt in einem ihrer Briefe: „Die Franzosen halten sichs vor eine rechte Ehre, debauchirt zu sein und wer sich piquiren wollte, seine Frau allein zu lieben, würde für einen sot passiren und würde von jedermann verspottet und verachtet werden, so ists hier beschaffen."

Verfasser des kleinen Werks, ein aufrichtiger Verehrer des königlichen Epikuräers, alle Einzelheiten der glänzenden Tage von Versailles für die Nachwelt festzuhalten. Es lohnt zur Charakterisierung dieser Kultur eine Episode herauszugreifen, die Schilderung einer Erstaufführung jener Tage, der von Molières „George Dandin".

Der Friede von Aachen hatte am 2. Mai 1668 einem der ersten Expansionskriege des kaum dreißigjährigen roi soleil ein Ende gemacht. Ein glänzender Sieg Ludwigs des Vierzehnten war es keineswegs, allein der Dreibund — England, Schweden, Holland — drohte, die Leistungen des französischen Heeres waren nicht besonders ermutigend, und die Minister rieten, mit Rücksicht auf die kaum geordneten Finanzen die Eroberungspolitik vorläufig einzustellen. Nur widerwillig folgte der ehrgeizige König.

Die Damen des Hofes waren in großer Verzweiflung. Der Krieg hatte sie um die Freude des Karnevals von 1668 gebracht. Um sie zu entschädigen und von dem Gedanken geleitet, daß die Menge nur an Erfolge glaubt, wenn sie gefeiert werden, befahl der König für den 18. Juli ein großes Siegesfest in Versailles. Es zählt zu den großen Ironien der Geschichte, daß Molière für dies Fest den „George Dandin", das erste Wetterleuchten der großen Revolution, geschaffen hat. Das kleine Stück genügte aber für den Glanz des Festes nicht, und auf Wunsch des Intendanten der theatralischen Veranstaltungen, des Herzogs von Créqui, entwarf Molière vier Zwischenspiele mit Ballett, die zu großer Prachtentfaltung reichlich Gelegenheit boten.

Am Festtage kam der König mit seiner Familie mittags von Saint Germain nach Versailles. In den ersten Nachmittagsstunden rollten von sechs Pferden gezogene Karossen — ein Vorrecht des Adels; der reiche Bürger durfte sich nur vier Pferde gestatten — in den Schloßhof. Offiziere der königlichen Leibgarde machten in den Sälen die Honneurs, man bot Erfrischungen an, den Damen wurden Zimmer angewiesen, wo sie von der Reise ausruhen und Toilette machen konnten. Gegen sechs Uhr gab der König den Befehl zur Eröffnung des Festes. Der Kapitän der Garden bat die Geladenen, an der großen Promenade des Königs teilzunehmen. Welch glänzendes Bild muß das gewesen sein! Voran der noch jugendschöne Ludwig in hellfarbigem, mit Schleifen und Bändern reichgeziertem Staatskleid, mit dem kurzen Wams und dem frauenrockartigen, angeblich nach einem deutschen Herrn von Rheingraf — er soll Gouverneur von Mastrich gewesen sein — „rhingrave" benannten Beinkleid, mit langwallendem, in künstliche Locken gelegtem Haar. Ob es zur Zeit unsers Festes noch ganz echt war, ist eine Doktorfrage. Der große Ludwig verlor sein Haar — wie viele Lebemänner — sehr früh, und schon 1670 wurde die Perücke — bis dahin nur Abzeichen des Beamten — von ihm aus recht persönlichen Gründen als Hoftracht be-

fohlen; ja er verstand es sogar, seinen loyalen Untertanen zu suggeriern, der Schädel eines Kavaliers der letzten Mode müsse unter der Perücke glattrasiert sein. Die Amouren des galanten Sommerkönigs bekommen dadurch eine etwas possierliche Färbung. An seiner Seite die fromme Spanierin Maria Theresia von Oesterreich, der Ludwig aus Staatsraison im pyrenäischen Frieden seine Leidenschaft zur schönen Nichte Mazarins geopfert hatte. Die Ehe scheint trotz der sehr begründeten Eifersucht der Habsburgerin nicht ganz unglücklich gewesen zu sein, da ihr sechs Kinder entsprossen. Sie verstand es mit großem Geschmack, ihre Lieblingsjuwelen, Perlen und Rubine, zu tragen, die sie verschwenderisch in Halsketten, Anhängern und Rosetten an ihren Gewändern anbrachte. Die Damen des Hofes suchten es ihr gleich zu tun, und Gilles l'Egaré, der Modejuwelier, lieferte Wunderwerke der Goldschmiedekunst, mit denen sich die unsrer Zeit kaum messen können. Mit dem Tode Maria Theresias trat die Perle ihre Vorherrschaft im Reich der Juwelen an den Diamanten ab, um sie erst in der Neuzeit wieder zurückzugewinnen. Auch eine andre Erscheinung bei der Promenade in den Gärten von Versailles wiederholt sich in der Mode unsrer Tage. Die Damen trugen unter dem schweren Oberkleid einen aus stark rauschender Seide angefertigten Unterrock, meist in derselben Farbe, nur einen Ton heller als das Kleid. Der Zauber der Jupons war also schon gefunden.

Man erging sich bei den Wasserkünsten, gelangte auf Umwegen durch schattige Laubengänge zu einem in Hecken geschnittenen Pentagon. Auf fünf Tafeln, welche sich um das die Mitte des Platzes einnehmende Bassin mit seiner dreißig Fuß hohen Fontäne gruppierten, war die „Collation" serviert. Man sah Gebirge, in deren Höhlen Fleischsalate augerichtet waren, eine Palastfront aus Marzipan, eine lange Allee von Urnen mit süßen Liqueuren gefüllt und dergleichen mehr. Es würde zu weit führen, den verschwenderischen Prunk, welchen unser Gewährsmann gewissenhaft bis auf Einzelheiten registriert, hier zu schildern. Fünf Laubgänge, jeder aus sechsundzwanzig Arkaden bestehend, mündeten in das Pentagon. Jeder dieser Gänge gehörte einer Frucht. In Kübeln standen Orangen-, Kirsch- und Aprikosen-Bäume. Ihre Früchte aber waren — — — — kandiert!!

Hier steht in meinem Büchlein am Rande mit fast vergilbter Schrift: „Toutes ces folies ont ruiné la France et le monde entier". Die krausen Buchstaben lassen vermuten, daß die Hand, welche dies Menetekel schrieb, zur Zeit des Bastillesturms schon faulte.

Nach längerm Verweilen begab sich der König in einer Kalesche, die Königin in ihrer Sänfte, der Hof in Equipagen in die Komödie. Die Kreuzung zweier Alleen hatte Sieur Vigarany in ein Naturtheater umbauen lassen. Wände und Decke nur Laub und Hecken, geziert mit

den Gobelins des königlichen Schatzes. Zweiunddreißig zehnkerzige Kristalleuchter hingen in den Zweigen. Das Amphitheater faßte zwölfhundert Personen, das Parterre, in dessen Mitte Thronsitze für die Majestäten errichtet waren, ebensoviel. Die Bühnenöffnung begrenzten zwei Säulen von Bronze und Lapis, geschmückt mit Cartouchen, die königlichen Trophäen darstellend. Die Statuen der Friedens- und der Siegesgöttin zu beiden Seiten der Bühne deuteten auf die Veranlassung des Festes. Man war entzückt über diese wunderbare Improvisation. Aber als der Vorhang in die Höhe rollte, steigerte sich die Bewunderung. Die Szene bildete ein Naturgarten, der alle Schönheit des versailler Parks in den Schatten stellte. Die Mitte der Bühne durchlief im rechten Winkel gegen das Proszenium ein natürlicher Kanal, gegen die Vorderbühne durch eine Marmorbrüstung mit Wasserspeiern abgeschlossen. Zu beiden Seiten des Kanals gelangte man über Treppen zu einer Terrasse, die von Lauben begrenzt war. In jeder dieser Lauben wieder ein Marmorbrunnen mit springenden Wassern. Am Ende des Kanals stand ein antiker Triumphbogen, durch den man in eine idyllische Landschaft blickte. Nachdem der „Intendant des menus plaisirs", Sieur de Launay, gedruckte Inhaltsangaben des Stücks und der Zwischenspiele verteilt hatte, begann die Komödie. Molière spielte den George Dandin. Acht Schäfer steigen über die Terrasse. Vier blasen die Flöte, die andern fordern den unglücklichen George Dandin zum Tanz auf. Er entflieht ihnen. Zwei Schäferinnen, Climene und Cloris, von den Damen Hilaire und de Fronteaux in dem nur etwas phantastisch geschmückten Kostüm der Zeit und in — bei den Damen des Ballets vor dem König obligaten — weißen Handschuhen dargestellt, treten mit schelmischen Liebesliedchen auf. Die Schäfer Tircis und Philène belauschen sie, bitten um Liebe, werden verschmäht und drohen, sich ins Wasser zu stürzen. Damit endet das Vorspiel, und das Stück beginnt ohne den geringsten Zusammenhang mit dem Schäferidyll. Zwischen dem ersten und zweiten Akt erzählt eine Schäferin George Dandin, daß die verliebten Schäfer ihr Vorhaben ausgeführt haben, die schöne Cloris bedauert in einer höchst pathetischen Arie ihre Hartherzigkeit; nach dem zweiten Akt bringen Schiffer in einem Boot auf dem Kanal die geretteten Schäfer und tanzen ein Ballet. Nach Schluß des Stücks wird Dandin durch einen Nachbarn aufgefordert, seine Kümmernisse im Wein zu ertränken. Felsen, auf welchen musizierende und singende Schäfer lagern, rollen herein, die Liebenden des Zwischenspiels werden vereint. Als letzter Effekt steigt aus der berstenden Erde ein Hügel, auf dem unter Bäumen Bacchus mit Bacchanten und Satyrn lagert. Vier Chöre feiern die Seligkeiten von Venus und Bacchus, und mit einem Bacchanal schließt die Vorstellung. Das Fest war damit nicht beendet: es folgte ein großes Souper und Wasserfeuerwerk von einem bis dahin selbst am Hofe Ludwigs des Vierzehnten nicht gesehenen Glanze.

Der „George Dandin" hatte einen Achtungserfolg; die Damen zogen das sentimentale Schäferidyll — welches übrigens bei den weitern Aufführungen des Dandin in Paris wegblieb — mit seinem Prunk vor. Oder fühlte man unbewußt, daß dem loyalen Hofschauspieldirektor Molière der Dichter Molière einen Streich gespielt hatte? Wollte jener den Bauerntölpel verhöhnen, der sich in die vornehme Welt drängte, so gewann der Poet Molière das Gegenspiel und schrieb die Tragikomödie des unter den Tritten der Regierung und des Adels seufzenden französischen Landvolkes, das die Werte produzierte, welche andre Stände vergeudeten. Ähnlich ist es siebzig Jahre vorher dem Dichter Shakespeare ergangen, als er dem Theaterdirektor Shakespeare, der das Lustspiel des wuchernden Juden schreiben wollte, die Tragödie Shylock in die Feder diktierte.

Alfred Halm.

Aphorismen für Umstürzler.

Die Liebe zur Ehrlichkeit ist die Tugend der Zuschauer, nicht die der handelnden Personen.

*

Der Roulette-Tisch bringt niemand etwas ein, ausgenommen seinem Besitzer; trotzdem ist die Leidenschaft des Spiels allgemein, die Leidenschaft, Roulette-Tische zu halten, dagegen unbekannt.

*

Der Glaube eines Menschen kann durch kein Glaubensbekenntnis, sondern nur durch die Beweggründe seiner Handlungen festgestellt werden.

*

Die Tugend besteht nicht im Verzicht auf das Laster, sondern darin, daß man es nicht entbehrt.

*

Die revolutionärste Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts war die künstliche Unfruchtbarkeit in der Ehe.

*

Nur während der neun Monate, bevor er seinen ersten Atemzug tut, führt ein Mensch die eigenen Angelegenheiten so gut wie ein Baum die seinen.

*

Das Heim ist das Gefängnis des Mädchens und das Zuchthaus der Frau.

*

Das Leben macht alle Menschen gleich, der Tod hebt den hervorragensten empor.

Bernard Shaw.

Miniaturen vom Theater.

Ich möchte bemerken, daß ich die drei folgenden Miniaturen nicht für Gedichte halte. Die durch Arno Holz eingeführte typographische Form eignet sich vorzüglich für die kleine Prosaskizze, weil sie schon rein äußerlich den Wert des Wortes für das Auge hervorhebt und ein Darüber-hinweg-Lesen verhindert.

Erwachen im Triumph.

„Ah — gestern, gestern, war das gestern? ja doch, es war ja gestern. —
Mein Gott,
wie man nach einer solchen Nacht so köstlich verschlafen ist. . .
dieses wunderbare
Nicht-wissen-wo-man-ist!
Das war ein fürchterliches Toben,
als ob sie mich zerreißen wollten
mit ihrem Beifall!
Marie!

Nun ja!
Ich weiß es, daß ich reizend war;
mit meinem braunen Lockenhaar,
mit meinen neckischen Geberden,
es war, um ganz verrückt zu werden.
Es ist kein Zweifel:
ein Erfolg!
Marie!

Ich spürte jenes sonderbare Prickeln,
das ich immer habe,
wenn alle Männer keine andre sehn als mich.
Und in der ersten Reihe
Er!
Er war vor Eifersucht von Sinnen.

Er soll noch kleiner werden,
ganz klein.
Und ich sing ihm in die Ohren, was ich, Frau Fluth, ihm gestern sang:
‚Über deinen Racheschwur
lach ich nur!‘
Marie!“

„Ich komme ja schon!“

„Endlich!
So machen Sie die Fenster auf!“

Sonnenvergoldeter Straßenlärm,
und nun . .
Glocken!

„Wie spät?“

„Es ist schon Mittag, Fräulein.“

Das „Wesen der Illusion".

Irgendwoher
hat der Herbstwind ein welkes Blatt in das Foyer des Theaters getragen.
Es zickzackt als revolutionäres Ornament über die regelmäßigen Steinfließen.
Der Wachmann,
auf seinem Sitze vornübergebeugt,
die Ellenbogen auf den Schenkeln, die Hände gefaltet,
meditiert
tief-
-sinnig:
„Ja, ja, meine liebe Frau Wymetal, heuer wer mer an frühen Winter haben."

Die Garderoberin legt den Strickstrumpf in den Schoß
und nickt.

Leise, mit Spinnenfüßen rückt das Blatt über die blauen und die weißen
Vierecke,
als wollte es zurück
in den Wirbelsturm des Herbstes. —

Drinnen
Tongewoge:
„Winterstürme wichen dem Wonnemond!"

Nach der Vorstellung.

Nach der Vorstellnng
warten beim Bühnenausgang
begeisterte Jünglinge.

Leise
vom Himmel
rieselnder Nachtregen.
Die Füße quatschen in Wasserlachen.
Aber
in den Herzen,
leichtentflammten Jünglingsherzen,
glüht
das Bild der „Jungfrau von Orleans".

Sie kommt!
Da ist sie!
„Hoch!
Hoch die ‚Jungfrau von Orleans'!"

Sie dankt!
Die „Jungfrau" lächelt!
Dann rasch über die Straße und, verfolgt vom Beifall der Jünglinge,
durch Seitengassen
ins Restaurant,
wo im chambre séparée
zwei ältere Herren mit dem Souper
der „Jungfrau" warten.

Karl Hans Strobl.

Rundschau.

Mitterwurzer. J. J. David hat in dem Hagemannschen „Theater" (Schuster & Löffler) über Mitterwurzer geschrieben. Es ist das Buch eines Freundes, der seine guten Erinnerungen mustert. Der Kritiker geht nebenher, wirft manchmal ein seitliches Licht auf dies und jenes Bild. Der Dichter schweigt. Aber gerade seine Sache wäre es gewesen, dieses Denkmal zu schaffen, im Kleinen noch ein Abbild der Größe und Besonderheit dessen, dem es aufgestellt worden ist. Man bemüht sich jetzt eben wieder sehr um das eigentliche Wesen der wahren Schauspielerei und ist gerade schon dabei, zu wissen, daß es nichts zu wissen gibt. Denn der ganze Kram neuer Theorien von Transfiguration, Abwesenheit des Ich, Spaltung oder Vielheit der innern Person — alles das sind nur tote Worte, solange nicht eine letzte aufhellende Erkenntnis den realen Grund und den Weg jener Transfigurationen, die bestimmende Einheit im Vielfältigen, unzweifelhaft darstellen kann. Das wird aber kaum je geschehen, und so mag man sich dabei beruhigen, daß die spezifische innere Kraft des Schauspielers geheimnisvoll bleiben wird, wie die Psychologie jeder anderen künstlerischen Begabung. Nie ist die Wirkung eines genialen Komödianten endgiltig zu erklären; dem sorgsamen Analytiker gelingt es vielleicht, sie erkennbar zu beschreiben. Der Dichter kann ihren Zauber in Worte von äquivalenter Gewalt, in Bilder von gleicher Suggestion hinübergießen und so etwa die Art und Kraft der Erregung nachschaffen, die von jenem ausging, der Phantasie vorzeigen, was jener den Sinnen gab, die Einbildung zum unwillkürlichen Schauspieler jenes Schauspielers machen. Eines davon, das kritische Beschreiben oder das bildkräftige Umdichten hätte die Funktion J. J. Davids, der ja Kritiker und Dichter ist, in diesem Buch über Mitterwurzer sein müssen. Keines von beiden geschah. Es ist nur eine herzliche Wärme da, für einen, der dem Autor vieles wert war und dann starb; ein paar Anekdoten aus dem Leben eines grilligen Menschen, der sehr wunderlich und manchmal grob sein konnte; die knappe biographische Skizze, wie von dem oder jenem; und endlich dann der Augenaufschlag des Dichters, der belebende Blick über ein paar Mitterwurzersche Figuren, die gewiß nicht mit ihrem ganzen Inhalt, aber doch in ihren vollen Maßen, mit ihrem rechten Gewicht und ihrer eigenen Grundfarbe hingesetzt sind. Wäre es David gelungen, Mitterwurzer selbst so zu geben, wie er da Mitterwurzers König Philipp gibt, das Buch wäre wohl auch nicht endgiltig und dokumentarisch, aber doch ein seinem Gegenstand ebenbürtiges Kunstwerk geworden. Das hat nun freilich die große Verschiedenheit dieser dichterischen Natur von jener künstlerischen, die ihr Stoff hätte sein sollen, unmöglich gemacht. Für die tausendfältige Überlebendigkeit Mitterwurzers hat der sparsam spröde, absichtsvoll schwere Stil Davids kein gleich klingendes Mittel des Ausdrucks. Sein Mann wäre vielleicht Baumeister gewesen, der auch in einer trotzig geraden Linie, einfältig und unverziert, aufstrebt; oder noch besser Gabillon, dessen Härte und derbe Rauheit manchmal sehr wohl von sich gewußt und sich in ihrer künstlerischen Art gefällig bespiegelt hat. Aber hier kam der Dichter an einen, dessen ungeheure Natur die seine vielfach überwuchtet. An diesem Mißverhältnis ist das Buch krank; sein Athem reicht nicht aus für das, was es zu sagen hätte. Man liest und liest und

sieht nichts; nichts von Mitterwurzer und seiner Genialität, den Welten, die er in sich trug, dem unheimlichen Zauber physischer und seelischer Kräfte, der jedes Märchen seiner komödiantischen Erfindung greifbar wahr werden ließ. Nur David sieht und hört man immer, den feinen, eigenen Schreiber, den prüfenden, wortkargen Denker, den Dichter, der eine große Verehrung ziemlich hilflos in einem kleinen Büchlein deponiert. Willi Handl.

Der Schutz des Bühnenbilds. Bisher war die Frage, ob das Bühnenbild einen rechtlichen Schutz gegen Nachahmung genieße, hauptsächlich für das Variété von Bedeutung. Was man in den letzten Jahren an artistischen Produktionen auf der Variétébühne oder im Zirkus sehen konnte, reichte wirklich an die Grenzen des Menschenmöglichen. Dennoch soll immer wieder etwas Neues, Nervenerregendes gefunden werden. Eine Übertrumpfung dessen, was geboten wurde, erscheint kaum noch möglich. Alles Heil erwartet man in diesen Kreisen von der Entwicklung der Technik. Der Rahmen, innerhalb dessen sich menschliche Kraft produziert, würde ein immer neuer sein, und dadurch würde man dem Bedürfnis, allen Produktionen ein gefälligeres Gepräge zu geben, immer mehr nachkommen. Findet nun jemand einen neuen Rahmen, flugs kommen die Nachahmer. Sie sehen es dem Erfinder ab, wie er sich produzierte, und heimsen die hohen Gagen ein, auf die eigentlich der Erfinder allein den Anspruch hat. Hieran sieht man, welche Bedeutung die Frage für Artisten haben kann.

Jetzt wird sie auch für Theater wichtig. Maler und Bildhauer arbeiten mit dem Regisseur zusammen, dem Bühnenbild einen dem gedanklichen Inhalt und der Stimmung des dramatischen Werks adäquaten Charakter zu geben. Die Bilder, die die Szene darbietet, sind bei einzelnen Bühnen so glänzend, daß man sie allein lobt, auch wenn man an der Darstellung sonst nichts Rühmenswertes findet. Wie nun, wenn Bühnenleiter andrer Theater ihren Regisseur oder sonst jemand in das Theater senden, der im Zuschauerraum skizziert, was er auf der Bühne sieht? Wie, wenn dramaturgische Zeitschriften genaue Wiedergaben der Bühnenbilder veröffentlichen? Dürfen diese ohne weiteres von andern Theaterleitern kopiert werden? Eine meines Erachtens richtige Antwort auf diese Frage gibt Kohler in seinem Werk: „Das literarisch-artistische Kunstwerk und sein Autorschutz". Es heißt da: „In gleicher Weise liegt eine Autorrechtsverletzung nicht darin, daß das Theaterinszenierungsbild im allgemeinen nachgeahmt wird; sofern nur das neue Theater das Recht hat, das Stück zu geben, hat es auch das Recht, es in der Ausstattung zu geben, wie ein andres Theater. Ebenso hat es das Recht, die Ausstattung eines andern Theaters für analoge Stücke nachzuahmen. Allerdings besteht die Theaterausstattung nicht bloß aus den Aufzügen und Gewändern, sondern auch aus dem Arrangement der Zimmer, aus der Gruppierung der Naturobjekte. Diese ist aber ebenso wenig ein Kunstwerk, als ähnliche Arrangements im Leben es sind. Ein Autorrecht kann allerdings bestehen an einem Gemälde, welches im Theater aufgehängt ist, an dem einzelnen Kulissenbild, an einem Gobelin usw. Aber dann ist das Bild als solches geschützt, wie es auch außerhalb des Theaters geschützt wäre; es ist nicht deshalb geschützt, weil es zur Theaterausstattung gehört."

Hieraus ergibt sich, daß man von einem Schutz des Bühnenbilds nicht sprechen kann. Selbstverständlich können in einem auf der Bühne gestellten Zimmer autorrechtlich geschützte Bilder hängen, die man nicht

nachahmen darf. Aber das ist das Unwichtigste. Die Hauptsache ist die Anordnung der Möbel, der Versatzstücke und der Requisiten, die Art der Kulissen- und Sofittenführung, die Art der Beleuchtung. Und dafür gibt es keinen Schutz. Ein bestimmtes Interieur, das der Fachmann auf der Bühne sieht, kann er genau so kopieren, wie wenn er die Szene nach dem Vorbild seiner oder eines Freundes Wohnung stellt. Ebenso ist es mit Wald- und Felddekorationen, mit dem Aufbau eines Waldes mit richtigen Bäumen. Auch da kopiert man Wirklichkeit, kein Kunstwerk. Es verdient dies darum hervorgehoben zu werden, weil sich einzelne Bühnen auf das „Kunstwerk", das sie auf ihrer Szene geschaffen haben, viel zu Gute tun. Es deckt sich hier die übliche Anschauung aber weder mit der ästhetischen noch mit der daraus abgeleiteten juristischen Auffassung vom Kunstwerk. Ein Kunstwerk ist eine Bühnenausstattung als solche nicht, so künstlerisch schön auch die Teile sein mögen, die zur Ausstattung verwendet werden. Diese Teile können als Kunstwerke zu betrachten sein und den autorrechtlichen Schutz vor Nachahmung genießen. Die Inszenierung als Ganzes ist kein Kunstwerk, sondern Wirklichkeitsnachahmung. Ihr ist jeder Autorschutz versagt.

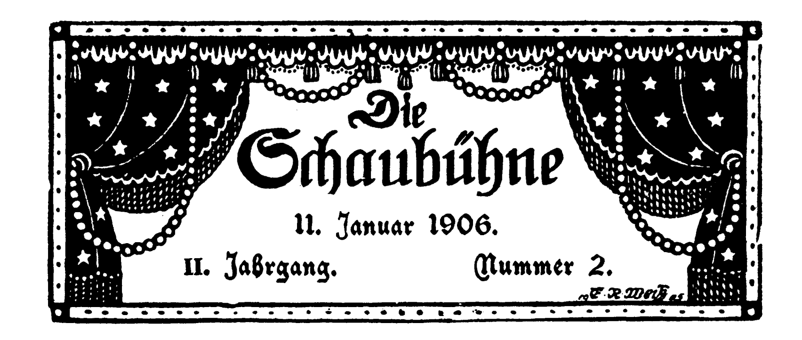
Dr. Richard Treitel.

Ein Brief aus Argentinien.

„. . . . . . Es wird Dich jedenfalls interessieren, zu wissen, daß wir vor kurzem hier in Moisesville eine wandernde Schauspielertruppe hatten, die im Jargon dem andächtigen Publikum Ernstes und Heiteres versetzte. Was man sonst in Witzblättern von solchen Schmieren liest, ward hier durch die Wirklichkeit weit übertroffen, und ich habe mich köstlich amüsiert, obgleich ich nichts weniger als „König Lear" in allerdings sehr freier Übersetzung ins Jüdische gesehen habe. Die Vorstellung fand in einem noch nicht völlig fertiggestellten Speicher statt. Es gab infolgedessen keinerlei Fußboden, die Seitenwände waren provisorisch aus Wellblech gebildet, der Vorhang bestand aus geflickten Getreidesäcken, die Kulissen waren einfache Holzbretter, das Orchester setzte sich aus zwei Flöten und einer „Violine" zusammen und war mit tödlicher Sicherheit den Künstlern um fünf Takte voraus. Es waren nämlich in den „König Lear" allerhand Kuplets eingelegt, und zum Schluß tanzte der König mit seinen Töchtern und Schwiegersöhnen ein Ballett. Dann wurden die leeren Säcke durch einen Bindfaden noch einmal mühsam in die Höhe gezerrt, und der Herr Direktor dankte dem Publikum für sein anständiges Benehmen und lud es für den nächsten Abend zu einem Lustspiel ein, wozu man sich aber „starke Bäucher" und „kräftige Händ" mitbringen müßte. Die starken Bäucher, damit man „sie sich kenn halten vor Lachen", und die kräftigen Händ, damit man „sich kenn güt anklammern an die Bänkel, um nicht zu fallen vor Lachen auf die Erd". Da ich weder meinem Bauch noch meinen Händen die nötige Stärke zutraute, so verzichtete ich darauf, mir das gewiß herzerquickende Lustspiel „Chaime in Argentinien" anzusehen . . . . . ."

Wer das Inhaltsverzeichnis zum ersten Jahrgang aufbewahren will, biege die Drahtklammern zwischen Seite IV und V auf, nehme die Seiten I bis VIII heraus und biege die Klammern wieder zu.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Mythen-Dramen.

In den Betrachtungen über das Verhältnis von Mythos und Drama, die ich unlängst den Lesern der „Schaubühne" vorlegte, glaube ich zweierlei dargetan zu haben: einmal, daß der Mythos, die alte, tief und breit eingedrungene Tradition sehr lebenhaltiger Geschehnisse, der fruchtbarste Boden für jede großzügige dramatische Produktion ist; sodann, daß die in Betracht kommenden Kreise nationaler Tradition (Geschichte, Sage, Märchen) in Deutschland heute dem Dramatiker sehr schwer zugänglich geworden sind. (Aus Gründen allgemein kultureller, kunstgeschichtlicher und ästhetischer Art.) Danach wird ohne weiteres klar sein, daß für unsre dramatische Produktion jene Mythenkreise erhöhte Bedeutung gewinnen, die, ohne selbst nationalen Ursprungs zu sein, doch im Ablauf der deutschen Kulturgeschichte tiefe und breite Wurzeln ins Leben unsrer Nation getrieben haben. Die beiden tiefsten Einflüsse, die das deutsche Volkstum in seiner Entwicklung überhaupt durch fremde Kulturen erfahren hat, haben auch die Mythen dieser Kulturen in Deutschland sozusagen naturalisiert. Die größten, fruchttragendsten Erlebnisse des Germanentums waren, sind: sein ununterbrochenes Ringen mit dem Geist der Antike, dem Griechentum, und mit dem Geist des Orients, dem Judäertum. Klassik und Christentum, „Renaissance" und „Reformation": das sind die großen Erschütterungen, die unter veränderten Namen immer aufs neue in periodischer Wiederkehr, drängenden Herzschlägen gleich, das germanische Blut durch den Körper der Menschheit treiben. Und so werden uns in immer neuer Bedeutung die Mythen der Hellenen wie der Judäer lebendig.

Das tiefste Verhängnis der deutschen Kultur ist es nun zwar, daß die Tradition der Antike niemals Besitz der ganzen Nation wurde, daß vielmehr ihr ausschließlicher Besitz die Oberschicht der „Gebildeten" scharf von der breiten Masse der Nation abhebt. Indessen, solange das akademisch gebildete Bürgertum, in einem so starken Grade, wie das heute noch der

Fall ist, das in Kunstdingen herrschende Publikum in Deutschland repräsentiert, solange kann man die Resonanzkraft klassischer Mythen noch fast gleich mit Stoffen vollnationaler Tradition bewerten. Wenn Namen an unser Ohr schlagen, wie Herkules oder Oedipus, Achilles oder Hekuba, so ist das der großen Mehrheit der Hörer noch viel, hat einen sehr realen Einstimmungswert, schafft eine festlich geweitete, phantastisch gehobene Seelendisposition. Es ist deshalb des lebenden Dichters volles Recht, Prometheus und Oedipus, Antigone und Elektra neuzugestalten, und wenn nach Sophokles, Euripides und andern heute Hofmannsthal es unternimmt, sein Erleben in einer freien Formung das Elektra-Mythos auszudrücken, so kann man ihm in stofflicher Hinsicht dabei keinen andern Vorwurf machen, als daß er durch die oberflächlich gewissenhafte Titelunterschrift „nach Sophokles" die Torheit seiner über Sakrileg zeternden Kritiker selbst beinahe autorisiert hat. Warum sollte das riesige Schatzhaus voll köstlicher lebenauffangender Gefäße, das die Atridensage uns darstellt, warum sollte dies Schatzhaus, das Goethen noch offenstand, dem heutigen Dramatiker geschlossen sein? Hier ist noch immer fruchtbarer Grund für den rechten Bebauer. — Vertrauter als diese Atridentradition sind uns heute vom gesamten Umkreis antiker Überlieferung nur die im engsten Sinne „homerischen" Mythen, die Stoffe aus Ilias und Odyssee. Es scheint mir deshalb denkwürdig und begrüßenswert, daß uns diese Tage zwei dramatische Gedichte gebracht haben, die beide ihr Thema dem Altvater Homer danken. Beide Dramen sind der Odyssee entnommmen,*) beide haben zu Verfassern — Frauen! Es wäre schwerlich ganz unberechtigt, hier den Reiz der Neuheit, den der Besitz der klassischen Bildung auf die weibliche Seele noch ausübt, als Motiv für die Stoffwahl heranzuziehen — ein klein wenig intellektuelle Koketterie ist gewiß dabei — indes möge alles, was wie Spott klingen könnte, unbetont bleiben, angesichts der Tatsache, daß es sich um erstaunlich talentvolle, ernsten Dankes werte Arbeiten handelt. Weiter in der Anlage, reicher in der Ausführung ist die „Nausikaa" von Ernst Rosmer (Elsa Porges-Bernstein)**). Es ist wohl nicht möglich eine Dramatisierung dieses Stoffes zu betrachten, ohne mit einem Gefühl törichter Wehmut des Köstlichen zu gedenken, das uns verloren gegangen ist, weil Laune oder Fügung

*) Ersichtlich ist die an abgeschlossenen Episoden reiche „Odyssee" der dramatischen Gestaltung günstiger als die „Ilias". Aus deren rundgeschlossener Handlung lassen sich kaum Episoden zu selbständigem dramatischen Leben abzweigen — und wer den ganzen Riesenbau unter das Dach eines dramatischen Fünfakters bringen will, wird wohl stets so hilflos arm wirken, wie der talentvolle Eulenberg in seiner unglücklichen „Cassandra" (Berlin 1903).

**) S. Fischer, Berlin 1906.

verhindert haben, daß Goethe einen seiner schönsten Entwürfe ausführte. Noch die blasse karge Skizze in der „Italienischen Reise“ vermag zu ergreifen und uns die Schauer ahnen zu lassen, die Goethe diesem, gerade diesem Stoff hätte entlocken können, weil das Tiefste seines Wesens vielleicht beschlossen lag in jener Meisterschaft, mit der es vermochte, aus dem Idyllischen das Dramatisch-Tragische herauswachsen zu lassen. Von dieser Meisterschaft ist nun freilich der Rosmer nichts gegeben; wo das Drama aus dem Idyll herauswachsen soll, wird sie theatralisch, äußerlich, grob. Der leidgeprüfte Odysseus muß sich in Nausikaa regelrecht „verlieben“, er, der Gatte Penelopes, muß sich mit ihr offiziell „verloben“, muß dann mit Reue und Heimweh an Nausikaas Edelmut appellieren, die denn auch überschwänglich edel, gegen den Willen der Eltern dem eigenen Bräutigam zur Flucht verhilft. Das alles ist dramatisch, psychologisch, stilistisch unmöglich — ist „sentimentalisch“ in jedem Sinne des Wortes. Aber das verzeichnete Bild erscheint fast wie übersehbare Zutat in einem kostbaren, ganz erstaunlich wohlgelungenen Rahmen. Erstaunlich ist das sichere Stilgefühl, mit der hier die homerische Welt für die moderne Szene transponiert ist. Hier wahrt die Sprache rein, klar und einheitlich die edle Anmut der homerischen Welt und hält, eine Fülle geschmackvoll schöner Wendungen natürlich verwebend, eine stolze Höhe festlichen Stils ein. Auch im Psychologischen bieten Einzelwendungen dichterisch Tieferes als der Gesamtbau, und in bühnentechnischer Hinsicht ist manches ganz prachtvoll geglückt. Wie schön ist die Gestalt der Athena, rein mimisch, am Anfang und Schluß genutzt; wie geschickt ist die Erzählung der Abenteuer gemieden und doch ihr phantastischer Reiz durch den Reflex im Gespräch der Hörer (der Vorhang hebt sich, als Odysseus geendet hat!) festgehalten; wie schön ist die Schlußszene komponiert, in der der blinde Sänger sich vergeblich müht, das selbstmordsinnende Mädchen zu halten! All das sind Schönheiten, die gebieterisch fordern, das lebendige Werk nicht durch die Erinnerung an ein größeres ungeborenes zu erschlagen, sondern für die überraschende Fülle des Gebotenen zu danken. Das freilich bleibt zu sagen: das dramatische Leben, geschweige denn einen der Zeit gemäßen neuen dramatischen Sinn hat Frau Rosmer aus dem Nausikaa-Mythos nicht erlöst. Ihr ist nur geglückt, was eigentlich Vorarbeit bleiben sollte: die szenische Transskription der Mythenwelt. In ideeller Beziehung steht das andre Odysseedrama, das im Sinnlich-Künstlerischen hinter der Rosmerschen Dichtung zurückbleibt, höher. Die „Kirke“ von Marta Hellmuth*) treibt mit großer Energie den tiefen Lebenssinn aus dieser wunderbaren Märchengestalt hervor. Das Leben selbst ist jene alles verwandelnde Zauberin, und der Geschlechtsrausch ist der vertierende Trank, den sie darreicht; nur der leidengereifte, höhnisch demutsvolle, göttlichlistige

*) Concordia, Deutsche Verlagsanstalt. Berlin.

Mann, nur ein Odysseus, wird ihr widerstehen, der ganz Selbstbewußte der alles Vermischenden. Das ist des Bildes Sinn, den die Dichterin in einem lyrisch starken Prolog ausspricht. Nur gibt das nachfolgende Kirkedrama im Grunde kaum mehr als dieser Prolog. Denn die Idee der Kirkefabel wird nun in festlich gehobenen Dialogen weiter diskutiert — statt daß sie als unausgesprochener Sinn aus der lebendigen Darstellung einer packenden Märchenhandlung mit überverständiger Gewalt hervorwüchse. Aber die eigentlich gestaltende dichterische Naivität fehlt fast ganz; Kirke, Hermes, Odysseus und zum Teil selbst die in Säue verwandelten Gefährten reden fast durchweg Philosophisches; sie tun es in einer kraftvoll schönen, sogar eigenartig reichen Sprache (nur manchmal wogen Wagnersche Weisen — brünstig, brüllend, banal!) — aber den Schein des Lebens könnte noch größere Schönheit des philosophischen Ausdrucks nicht ersetzen. Was entsteht, ist eine prunkvolle Allegorie, ein „Sinnspiel", kein Drama. Gleicht das Rosmersche Stück fast einem Rahmen ohne Bild, so gleicht das Hellmuthsche fast einem Geist ohne Körper — es wird nicht sinnliche Erscheinung. Bei alledem hat auch dies Werk Qualitäten, die über frauenhaft dilettantische Art kräftig hinausstreben, und wie das Drama der Frau Rosmer bleibt es begrüßenswert als ein Hinweis auf die Fülle fassungskräftiger dramatischer Stoffe, die zu gewinnen sind im Umkreis des Mythos, den die Sonne Homers bescheint.

Aber was bedeutet schließlich die Resonanz, die Homer und die Homeriden in unsrer Kulturwelt finden, gemessen an der Tiefe und Weite, mit der seit anderthalb Jahrtausenden in deutsches Blut die Tradition der Hebräer eingegangen ist, an der Macht, die die Mythen der Bibel über Geister und Seelen haben. Ich glaube nicht, daß irgendwo in der Geisterwelt irgend ein Mythos alle Erfordernisse für große dramatische Gestaltung so in sich vereint, wie das fast jedes Kapitel des alten Testaments tut. Hier sind starke elementare Lebensvorgänge, an denen seit Jahrtausenden der menschliche Geist unablässig formt und deutet, hier ist die großzügige Einfachheit der kulturellen Umschicht, die sinnbildlich starke Wirkungen erleichtert, hier ist die durchaus dramatische Grundstimmung, die überall starke Instinkte mit starken Ordnungsmächten ringen läßt, hier ist vor allem die ganz uneingeschränkte und ganz starke Popularität des Stoffs, vermöge derer jeder Name ein Stimmungsfaktor wird, an dem sich alsbald eine ganze Kette zweckmäßiger Vorstellungen entzünden. Von den ersten Anfängen an hat denn auch die Bibel dem Drama unzählige Stoffe geliefert, und nichts scheint mir so unwahrscheinlich, als daß diese Kraft heut erschöpft sein sollte. Stehen nicht die Geschichten von Saul und David, Absalon und Salomo, von Simson, Ahab und Jeremias und Hiob — um mit Willkür weniges aus der Fülle zu greifen — stehen diese Mythen nicht da gleich Krügen, offen und bereit den Saft gerade unsers Lebens in sich aufzunehmen? Wie reich und schön wirkt nicht dieser Anfang in Haupt-

manns „Hirtenlied", wie kräftig voll wirkt durch das Stoffliche allein solche kapriziöse Groteske, wie Adolf Pauls „David und Goliath"! Es ist nicht möglich, daß Hebbels „Judith" und Ludwigs „Makkabäer" ohne ebenbürtige Nachfolge bleiben sollten. Nicht die gleiche Bedeutung wie das alte hat für den Dramatiker das neue Testament. Hier ist alles zusammengedrängt zu jener einen ungeheuern Tragödie, die szenisch zu gestalten noch den kräftigsten der heut lebenden Bühnendichter bescheidene Einsicht verbieten muß. Der Große, der das wagen darf und wagen wird, soll noch geboren werden; einstweilen pfuschen Kinder und Narren um das erhabene Thema in einer Art herum, die als eine einzige Mischung von ästhetischer Verlegenheit und theatralischer Keckheit wohl einmal besonders betrachtet werden müßte. Etwas andres ist es, wenn der Versuch vorliegt, einzelne von der Haupthandlung losgelöste Episoden des neutestamentlichen Mythos dramatisch auszubauen. Diese Episoden sind freilich der Zahl und Art nach viel spärlicher als die des alten Testaments. Aus den kleinen Anekdoten vom reichen Jüngling (Marcus X 17/21) und von der Erweckung des Nathanael (Johannis 45/51) hat Karl Rößler den Stoff zu seinem eben erschienenen Trauerspiel „Der reiche Jüngling" *) gewonnen. Bei ihrer hohen Schönheit bergen diese beiden Bibelstellen doch nur einen sehr geringen Gehalt an ästhetisch sinnlichen Details, und diese Spröde des Materials ist dem Rößlerschen Stück denn auch verhängnisvoll geworden. Es bleibt ganz im Typischen stecken: es ist „der" reiche Jüngling, in dem das Gewissen einer ethisch revolutionären Zeit und zugleich das Blut einer ästhetisch verfeinerten Mutter gegen die brutale Gesetzesmoral, die kalte Gewaltsamkeit des Vaters aufsteht; alles was geschieht, wirkt so beispielmäßig, alle auftretenden Personen erscheinen so als notwendige Faktoren im einmal vorgenommenen Exempel. Die persönliche Notwendigkeit, das individuelle Leben fehlt — alles dahin Zielende bleibt ganz trivial, und da zudem die Handlung schwunglos breit und wiederholend sich hinschleppt, so hätten wir ein uninteressantes schlechtes Stück — wenn nicht die starke Grundstimmung das Mythos wäre. Die aber, die Luft dieser schwerringenden, gewitterschwülen Zeit, hat Rößler in Sprache und Charakteristik der zahlreichen Nebenfiguren mit einer Kunst festzuhalten verstanden, die das echte Talent eines inbrünstig ringenden Dichters bezeugt. So ist ein Stück entstanden, das trotz seinen großen Mängeln Respekt und Liebe für den Verfasser einflößt. Ein Stück, das für den Dichter eine Zukunft verspricht, und das für die Tragkraft des Mythos zeugt, auf dem es errichtet ist. Denn nichts ist eigentlich gut und bedeutsam an Rößlers „Reichem Jüngling" als die starke dialogische Gestaltung der Stimmung und Gesinnung des neuen Testaments. Das aber ist wahrlich nicht wenig. Nicht nur die Wortkunst, mit der diese Dramatisierung des Mythos gelungen ist, auch der sichere Geschmack

*) Leipzig. Inselverlag. 1905.

bei der Wahl des Stoffes, der freilich hier aus dem poetisch Guten noch nicht das dramatisch Beste griff, auch solch Instinkt scheint mir im Prinzip Talent zu beweisen. . . Es wird nicht an klugen Leuten fehlen, die solche Stoffwahl als bloßen Glücksfall und keines Lobes würdig bezeichnen. Denen möchte ich nicht ohne Lächeln entgegen halten, daß auch all das, was wir sonst Talent oder gar Genie nennen, bloßer Glücksfall ist und ohne alle „Verdienst und Würdigkeit" dem Begnadeten zukommt. Den Mythos aber zu finden, durch den das Leben einer Zeit sich in dramatischer Form sehr weit vernehmlichen Ausdruck schaffen kann, das ist eine Tat, die stets Talent, zuweilen aber ein großes Genie voraussetzt.

Julius Bab.

An ein junges Mädchen.

Da all dein Wunsch das Schwül- und Trübe
der ungenossenen Lust verlor,
blüht aus dem Blute, das ich liebe,
nun eine Seele sacht hervor.

Aus deines Leibes Dämmerungen
hebt sie sich ahnend in den Tag,
wie eine Blume, die bezwungen
in unruhvoller Erde lag,

bis eines Nachts der warme Regen
den dumpfen Drang zur Kraft gereift,
und sie nach Blatt- und Blütensegen
ins unbekannte Lichte greift.

Reif ist dein Leib, noch Kind die Seele.
Nun hast du zwiefach dunkles Ziel.
Daß Ziel sich nicht mit Ziel verfehle,
du Erd und Blume, Frucht und Spiel!

Leo Greiner.

Hofschauspieldirektor Barnay.

„Königliche Bühnen
Nehmen einen kühnen
Mann, der Märzfestreden hält,
Nie, um keinen Preis der Welt.“

Über dreißig Jahre ists her, daß der Kladderadatsch in solchen Tönen den Schauspieler Ludwig Barnay ansang. Welch eine Wandlung durch Gottes Fügung! Heute ist Herr Hofrat Barnay, Ritter vieler hoher Orden, Direktor der Königlichen Schauspiele. Der Oberregisseur Grube hat seine Schuldigkeit getan und kann gehen. Willkommene Gelegenheit zu Epilogen und Prophezeiungen, zu Anklagen und idealen Forderungen. Ich hätte am liebsten geschwiegen. Wenn einer abtritt und einer antritt, was liegt dann dem Betrachter ob? Zu sagen, was der Scheidende geleistet hat, und was von dem Kömmling nach seinen bisherigen Leistungen zu erwarten ist. Ich hätte also am liebsten geschwiegen, weil, meines Erachtens, Herr Grube zu wenig geleistet hat, und von Herrn Barnay nichts zu erwarten ist. Wer drischt gern leeres Stroh? Jetzt sehe ich aber, daß Herrn Grube auch seine wenigen künstlerischen Unternehmungen streitig gemacht werden, und daß von Herrn Barnays künftigen Taten so vag optimistisch gesprochen wird, als wüßte man nicht genau, wessen man sich von ihm zu versehen hat. Das fordert zur Richtigstellung heraus. Man hat bei uns immer als Machthaber eine zu gute, als Hans ohne Land eine gar zu unfreundliche Presse.

Auch Max Grube aus Meiningen war schlechter als sein Ruf und ist besser als sein Nachruf. Ihm war nicht das Meiningertum mit seinem Streben zum Ganzen, sondern die Meiningerei mit ihrem Kultus der Tapeten, Vorhänge, Balletteinlagen und Massenumzüge in Fleisch und Blut übergegangen. Das war schon schlimm. Er war nicht nur ein unzureichender Erzieher seiner Schauspieler, sondern selbst ein unzureichender Schauspieler. Das war noch schlimmer. Seine schauspielerischen Fähigkeiten sicherten ihm als Regisseur die Erfolge etwa eines Radfahrlehrers, der öfter zu Falle kommt als seine Schüler. Doch selbst mit diesen starken Einschränkungen vertrat Grube den Fortschritt gegen seinen Vorgänger Otto Devrient, der sogar in Berlin Shakespeares Kraft und Größe nach dem philisterhaft prüden Muster seines deutschen Familien- und Bühnen-Shakespeare verarbeitet und durch die

kindlichsten Novitäten seinen aesthetischen Seelenfrieden nicht im geringsten hatte beunruhigen lassen. Derartige Novitäten gab es auch unter Grube in Fülle. Daneben aber gab es, was es vorher nicht gegeben hatte: sämtliche Königsdramen; fast den ganzen Hebbel; drei Viertel von Grillparzer; den halben Molière; zwei Ibsens; einen Anzengruber und einen Hauptmann. All das wurde nicht tief und nicht einmal immer richtig erfaßt, es wurde nur teilweise hervorragend und vollendet nur da gespielt, wo Matkowsky und Vollmer beteiligt waren; aber es wurde wenigstens gespielt. Und das scheint mir immerhin erwähnenswert, weil wir ziemlich sicher sein können, daß selbst davon, wie vor Grube, so nach Grube nicht die Rede sein wird.

In seinen „Erinnerungen", gegen die der „Münchhausen" die Zuverlässigkeit einer Logarithmentafel oder eines statistischen Jahrbuchs bewährt, hat Herr Barnay für einen längst verstorbenen namenlosen Provinzdirektor, der ihn ein bißchen betrogen und verleumdet hat, die unsterblichen Worte: „Schande seinem Angedenken! Das wäre ja eine hübsche Auffassung von der Gerechtigkeit, wenn einer sein Leben lang ein Hallunke gewesen sein könnte, um dann plötzlich, bloß weil er die Heldentat beging, eines Tages ganz gegen seinen Willen zu sterben, ein blanker Ehrenmann zu werden. Nein! jedem sein Maß ...." Genau derselben Meinung bin ich auch und fände es höchst ungerecht, wenn einer sein Leben lang schlechte Kunst gemacht haben könnte, um dann plötzlich, bloß weil er die Heldentat beging, eines Tages ganz wider Erwarten Hoftheaterdirektor zu werden, Ablaß für alle Sünden zu erhalten und eine Leuchte und Zuversicht zu bedeuten. Nein! Herr Barnay war nie ein großer Schauspieler, nie ein großer Regisseur und nie ein großer Theaterleiter; er war nur ein künstlicher Schauspieler, ein geschickter Regisseur und ein schlauer Theaterleiter.

Als er im Jahre 88 nach vielen Irrfahrten das Berliner Theater gründete, da hatte er den Zeitpunkt glücklich abgepaßt. Seit 1883 konnte der Berliner seinen Schiller und Shakespeare nicht mehr einzig am Gendarmenmarkt, sondern auch in der Schumannstraße reich ausgestattet sehen. Damit verlor das bloße Ausstattungsstück sein letztes bißchen Bedeutung, und mit dieser Abart der Bühnenproduktion verschwand auch das Victoria-Theater aus dem Gesichtskreis der Theaterbesucher. Es entstand Raum

für eine neue Bühne, der der breiteste Erfolg winkte, wenn sie die Fünfmarkstücke des Deutschen und des Hoftheaters als Dreimarkstücke verausgabte. Daß die Vorstellungen des Barnayschen Berliner Theaters billig waren, konnte ihnen im Interesse der Massen von kurzsichtigen Volksbeglückern als Verdienst angerechnet werden; daß sie schlecht waren, war bei den billigen Preisen selbstverständlich. Aber durch das gediegene Ensemble des Deutschen Theaters waren die Ansprüche an die schauspielerische Darstellung so erhöht worden, daß durch überwiegend minderwertige Kräfte selbst auf primitivere Schichten des Publikums kein sonderlicher Reiz auszuüben war. So entsprach es nur Barnays eigenen Virtuosengelüsten, wenn er sein Theater zum hauptstädtischen Absteigequartier für weltberühmte Reisende machte, die jedermann sehen mußte. Sie spielten breitspurig und vordringlich für sich, und die Kleinen trabten, meist in trostlos nichtigen Stücken, bedächtig hinterher. Wo aber ein klassisches Drama einen künstlerischen Eindruck nicht unbedingt gehindert hätte, da tat es die Regie. Als Regisseur nahm Ludwig Barnay aus Meiningen nicht nur alles das auf, was an Meiningen vom Übel gewesen war, sondern sogar das, was Meiningen endgültig überwunden zu haben glaubte. Weil die weiten Räume des Berliner Theaters angeblich weithin ausgreifende Effekte heischten und haschten, erkannte er den Wert einer Dichtung mehr im Volkslärm und Kriegsgeschrei als in der Charakterentwicklung des Helden. Wenn Coriolan Rom den Rücken kehrte, dann wurde das im Munde des stolzen Patriziers doppelt gewichtige Wort: „Auch anderswo gibts eine Welt!" verschlungen vom Getöse der Bürger, die mit erhobenem Zeigefinger herumtanzten, indem sie nach irgend einer Melodie sangen: „Des Volkes Feind ist fort! Des Volkes Feind ist fort!" Wenn sich in den „Räubern" am Schluß des zweiten Akts in stilloser Übertreibung eine regelrechte Schlacht mit Flintengeknatter und allem umständlichen Zubehör abgewickelt hatte, dann hob sich auf die tosenden Beifallsstürme hin der Vorhang noch einmal, und — es wurde da capo geschossen. Trotz solcher Annäherung an den Geschmack des Pöbels wurde die Existenz des Berliner Theaters erst dadurch gesichert, daß Barnay das Wohlgefallen des Kaisers an seinen szenischen wie an seinen schauspielerischen und literarischen Darbietungen, die in „Kean" und dem „Hüttenbesitzer" gipfelten, aufs Raffinierteste auszunutzen verstand.

„Nun stand ich zum ersten Mal unserm herrlichen Kaiser gegenüber, nun hörte ich zum ersten Mal seine Stimme, nun ertrug ich zum ersten Mal seine Augen. Ja „ertrug“! Denn wer diese unvergleichlichen blauen Augen, die der Kaiser von seinem Ahnherrn, dem alten Fritz, geerbt zu haben scheint, unverwandt und scharf auf sich gerichtet sieht, der muß einen festen Willen und ein reines Gewissen haben, um den glänzenden Stern dieser Augen auszuhalten und diese Blicke frei und offen erwidern zu können.“ Der Revolutionär von 1873 konnte fünfzehn Jahre später auch Fürstendiener sein, und wird es immer, immer bleiben. Ist es da nicht ein bißchen lächerlich, sich den Kopf über die künstlerische Zukunft des Schauspielhauses zu zerbrechen? Suprema lex regis voluntas. Es ist zweifelhaft, ob sich bisher intra muros ein Widerspruch dagegen geregt hat; es ist unzweifelhaft, daß sich in der Folge keiner regen wird. Umso stärker wird er sich extra muros vernehmbar machen. Die Zwitterstellung des Hoftheaters wird noch unerträglicher werden. Es wird eine öffentliche Anstalt bleiben und doch ganz und gar ein Separatinstitut für den Hof werden. Es wird nach wie vor durch Zulassung eines zahlenden Publikums auf uns angewiesen sein und sich weniger als je um das kümmern, was wir wollen. Denn nie war lebendiges Kunstwirken mit jener Rücksichtnahme auf einen prüden Hofdamengeschmack zu vereinigen, die hier gefordert wird und durchaus nach Herrn Barnays Herzen ist. „Ich habe stets den Grundsatz festgehalten, daß jedes öffentliche Theater so geführt werden müsse, daß der Vater mit seiner Tochter, der Mann mit seiner jungen Frau, der Bräutigam mit seiner Braut die Vorstellungen besuchen können, ohne besorgen zu müssen, daß der eine Teil vor dem andern zu erröten braucht.“ Das eröffnet gleichzeitig trübe Aussichten für eine zweckmäßigere Verwertung des schauspielerischen Materials als sie bisher im Schwange war. Wer sich, wie es Herr Barnay getan hat, mit dem Spielplan des Schauspielhauses einverstanden erklärt, der wird auch mehr zu Christians als zu Matkowsky neigen, mehr zu Syrup als zu Feuerwein. Und doch gäbe Matkowsky selbst einem allzu schmiegsamen und literarisch unschuldigen Direktor die Möglichkeit, die künstlerische Ehre eines Theaters von der ruhmvollen Vergangenheit des königlichen Schauspielhauses zu retten. Er brauchte nur in den Mittelpunkt des Ensembles gestellt zu werden, dem ein paar Frauen fehlen, und in dem Männer

wie Heine, Kraußneck, Pohl, Vollmer mehr und einsichtiger beschäftigt werden müßten. Mit dieser Truppe könnte eine Erneuerung des klassischen Repertoires unternommen werden; ihr könnte sie glücken. Freilich dürfte keine Zeit und keine Kraft mit literaturhistorischem Kram vertrödelt werden. Das Hoftheater dürfte ein Theater der Toten, aber nicht der Abgelebten, ein Theater der Antike, aber nicht der Antiquitäten sein. Solange noch lebendige Schätze der Vergangenheit ungehoben liegen, möge getrost den Germanistenkneipen der philologische Anschauungsunterricht überlassen bleiben. So lange wir Matkowsky nicht als alten Faust, als den Antonius der Kleopatra, als Lear, Falstaff, Timon, Wallenstein, Achilles, Oedipus, solange wir nicht mindestens von Aischylos und Sophokles, von Calderon und Shakespeare, von Goethe und Grillparzer, von Kleist und Hebbel alles Erreichbare in würdiger Wiedergabe gesehen haben, wäre es Snobismus, an Hans Sachs und Gerstenberg, an Macchiavell und Marivaux zu denken. Ein Hoftheaterdirektor muß kein Columbus, soll aber noch weniger ein Schliemann sein.

Von Herrn Barnay ist weder das eine noch das andre zu befürchten. Hierfür ist er wohl nicht literarisch gebildet, dafür ist er wohl nicht mehr jung genug. Nur daß er auch in frühern Jahren nichts entdeckt hat, keine Bühnendichtung von Bedeutung, kaum ein Schauspielertalent. Aber dies und das wäre, wie gesagt, nicht schlimm, wofern er sich wenigstens sonst entwickelt hätte. Leider beweisen seine Aussprüche über Reinhardts „Kaufmann von Venedig", daß wir uns keine Hoffnungen zu machen haben. Wenn er die Komödie jetzt inszeniert, wird er wieder ihren Kern verkennen, wird er wieder in lebenden Bildern und Beleuchtungsexzessen schwelgen; es wird alles wieder, wie es war. Das Berliner Theater darf offenbar nicht von der Bildfläche verschwinden: kaum ist es am Südende der Charlottenstraße gestorben, lebt es am Nordende wieder auf. Aus dem Herrn des Hauses ist dabei ein Diener des Hauses geworden, der sich manchmal aus dem goldenen Käfig seines herrlichen Kaisers in die Freiheit eines noch herrlicheren Selbstherrschertums zurücksehnen wird. Der Kladderadatsch wußte Bescheid, als er von diesem Hause sang:

„Wer dort engagiert wird,
Darf nur, was souffliert wird,
Sprechen. Dieses halte fest,
Sohn — und Schweigen ist der Rest."

Drei Rollen Novellis.

„Es gibt zweierlei Geist", sagt der letzte der jüdischen Mystiker, Rabbi Nachman von Bratzlaw, „der ist wie rückwärts und vorwärts. Es gibt einen Geist, den der Mensch erlangt im Gange der Zeiten. Aber es gibt einen Geist, der über den Menschen kommt in großer Fülle, in großer Eile, schneller als ein Augenblick, denn er ist über der Zeit, und es bedarf keiner Zeit zu diesem Geiste."

Das ist eine Unterscheidung, die nicht notwendig als Wertung aufzufassen ist. Und wenn Ermete Novelli einen Ruhm bedeutet, dann will das, was ich über ihn zu sagen habe, diesen Ruhm nicht angreifen, sondern bestimmen. Ich gedenke nicht dem Publikum seinen geklatschten und der Presse ihren gedruckten Enthusiasmus zu verargen. Ich möchte nur abgrenzen; nur scheiden zwischen zwei Arten; vielleicht auch zwischen zwei Generationen.

*

Ich wähle drei Rollen Novellis. Den Rabagas, aus „Rabagas", einem rechtschaffenen Theaterstück (von Sardou). Den Scarron, aus „Scarron", einer Versmache mit dichterischen Prätensionen (von Catulle Mendès). Und Shylock.

Man kann von dem Verhältnis des Theaters zum Drama meinen: das Theater verwirkliche (oder „interpretiere") das Drama, es sage das zu Sagende, es stelle dar das Darzustellende, es sei die Dichtung selbst in der Form lebendiger Bewegung; oder: das Theater vollende das Drama, es mache das ganz, was dort angelegt sei, es führe den schöpferischen Prozeß zum Ziel; oder: das Theater bearbeite das Drama, es verbrauche es als Anregung oder als Material, es propfe ein mimisches Gewächs auf ein sprachliches.

Novelli verwirklicht Rabagas, vollendet Scarron, bearbeitet Shylock.

Dem Meister Sardou ist er dienstbar. Er folgt all seinen Intentionen pietätvoll. Er gibt die Possenfigur des demokratischen Parteiführers, der nach der Gunst der Großen schielt, durchaus im Geist ihres Schöpfers. Er wagt nicht zu verfeinern. Wo Rabagas auf den Tisch steigen und eine blödsinnig pathetische Rede halten soll, steigt er auf den Tisch und redet, mit sorgfältigem, nuancenlosem Blödsinn, dem Dichter ergeben. Wo Rabagas sich vor dem Fürsten verbeugen soll, macht er seine große Reverenz, mit sardouischer Gedankenlosigkeit, unpersönlichst devot. Wie er die Rede hält? Großartig. Wie er die Verbeugung macht? Meisterhaft. Aber höchst unmenschlich: sardouisch. Statt das Werk herauszuarbeiten, das in seine Hände gelegt war, den Mann, der mit der ganzen Inbrunst des Religiösen an sich glaubt, der sich aus diesem Glauben heraus seine Welt gestaltet, dem all sein Ehrgeiz nur ein Opferkultus und all sein Streben nur ein Priestertanz ist — gibt er uns den Idioten,

den ihm der Dichter — Sardou — anvertraut hatte. Hier durfte, sollte, mußte er bearbeiten; er zog es vor, dankbar Sardou zu verwirklichen, der ihm so üppige Gelegenheit gab, seine Herrschaft über die Gesten zu entfalten.

Unabhängiger ist er Mendès gegenüber. Herr Catulle Mendès — ein alter Parnassien, wie man weiß, mit unverwüstlichen lyrischen Ambitionen — hat den „Scarron“, geschrieben, ein unsagbar verlogenes und nichtsnutziges Ding. Von seinen sechs Akten dient ihm der erste dazu, zu zeigen, wie der Kanonikus und Satiriker Scarron in der Maske eines Affen an einem Volksfest teilnimmt, Anstoß erregt und ins Wasser geworfen wird; im zweiten heiratet der inzwischen gealterte und gelähmte Scarron die junge Françoise d' Aubigné; im dritten, vierten und fünften wird er bis dicht an den Rand des Betrogenseins gebracht; und im sechsten stirbt er, nachdem er sich von seiner jungfräulichen Witwe ewige Treue hat geloben lassen (sie ist dann Madame de Maintenon geworden). Diese Tragödie ist Novellis große Tribüne; hier vollendet er Schritt für Schritt, Coup auf Coup, das von dem Dichter — Mendès — Angelegte. Bearbeiten hieße vielleicht die Gestenfülle schmälern; er mehrt und dehnt sie, indem er vollendet. Im ersten Akt der Affe: er könnte zum Dämonischen gesteigert werden, erhöht zu einem, der sich in ungeheurer Maske, in gewaltigem Lachen entfesselt; Novelli gibt den Affen, vielmehr: er vollendet den Mendèsschen Halbaffen zum Ganzaffen; er kauert sich tadellos realistisch zusammen, er laust sich mit unnachahmlicher Echtheit. Nun wird er ins Wasser geworfen, kriecht wieder heraus, schleppt sich zum Feuer der verlassenen Bühne; aber er rührt nicht an die furchtbare Erkenntnis des Einsamen, von der Menge niedergeworfen zu sein, die seinen Possen zujubelte, aber seine Kühnheiten verketzert; er wälzt sich, frierend, und dieses Sichwälzen, dieses Frieren hat keine Seele, es ist einfach der physiologische Aspekt des durchnäßten, durchfrorenen, sich wälzenden Menschenkörpers, restlos dargeboten. Mit dem zweiten Akt setzt nun eine neue Erscheinungsreihe an: die Geschichte des Krankenstuhls. Den zweiten, dritten und vierten Akt bringt Novelli in dem verbarrikadierten, käfigartigen Krankenstuhl zu; um ihn als Mittelpunkt zieht er die Kreise seiner Aktion. Zweiter Akt: Mendès legt ohnmächtige Lüsternheit an, Novelli vollendet sie; er macht das Gelähmtsein mit klinischer Genauigkeit, er stattet das kraftlose Begehren mit allen Details systematischen Raffinements aus; von dem Greis (der nicht angelegt, aber möglich war), der mit dem Mädchen, mit sich Mitleid hat, dessen Herz weint, und der dennoch heiratet, der sich dennoch des Verlangens nicht erwehren kann, gibt er nichts; und wieder bleibt sein Gelähmtsein, sein Begehren der seelenlose, physiologische Aspekt. Dritter Akt: Mendès skizziert süßliche Sentimentalität, Novelli überzuckert noch die Süßigkeit, verrührseligt noch vollends das Sentiment; er deklamiert zärtliche Madrigale, er streckt aus

dem Rahmen seines Gefängnisses die Arme mit idyllischer Schäfergeberde den Blütenbäumen zu; das aus dem Dunkel aufsprießende stille Seelengedicht des alten verrotteten Grotesken bleibt ihm fremd, dazu ist ihm der Krankenstuhl mit seinen Gestenanlässen zu teuer. Vierter Akt: Scarron (es ist Abend und der Krankenstuhl mit seinem Insassen im Garten) erfährt, daß seine Gattin in dieser Nacht mit einem befreundeten Ritter zusammenkommt (im Palast der Ninon de Lenclos natürlich!; er ruft zu ihrem Fenster hinauf, sie antwortet nicht; er schickt sie suchen, sie ist nicht da; und nun bäumt er sich auf, rüttelt an der Barre seines Käfigs, reißt sie entzwei, daß die Splitter zu Boden fliegen und der Stuhl hinter ihm krachend niederfällt, und zieht nach Paris, den Degen in der Hand, der Rächer seiner Ehre. Diese niederträchtige Bravourszene ist Novellis Höhepunkt; es fällt ihm nicht ein, sei es einen Augenblick lang, den zu zeigen, der seinen Glauben, dessen Leben den Sinn verloren hat, und der die letzte Kraft aufbringt, sich dafür zu rächen; er gibt — in meisterhafter Vollendung — die riesenhafte Anstrengung, den Akt der zusammengeballten Energie: Physiologica. Nun der fünfte Aufzug: der Rächer überrascht die „Liebenden" inmitten eines (wie armseligen!) Dialogs; er fordert den Beleidiger heraus, er schwingt den Degen; aber die Gattin ruft ihm „Affe" zu (so stellt sich Herr Catulle Mendès die Nemesis vor), und nun erschrickt er, schlottert plötzlich zusammen, die Waffe entgleitet seiner Hand, er sinkt winselnd zu Boden. Das bring Novelli wieder grandios heraus; nicht etwa eine Seele, die den Todest stoß empfängt, sondern den zusammenschlotternden Greis. Wie er das macht, das kann ich überhaupt keiner Leistung der Schauspielkunst vergleichen, sondern nur einem zeichnerischen Werk, das man aus dem „Simplizissimus" kennt: Thomas Theodor Heines Kuh, der das Euter ausgerissen wurde, und die nun nicht mehr als dreidimensionaler Körper, sondern als eine zitternde, zuckende Zickzacklinie dasteht. (Man wolle dies nicht als Spott auffassen; ich halte es für eine hohe Kunst, wenn ein Menschenleib solche Möglichkeit und ein Menschengeist solche Befehlsmacht hat.) Vom sechsten Akt ist nicht viel zu sagen: das Sterben wird äußerst exakt gegeben und das Sichtreuegelobenlassen mit der ganzen Lüsternheit des zweiten Aufzugs, ein eigenartiger Triumph im Angesicht des Todes.

Was macht Novelli, der den Rabagas verwirklicht, den Scarron vollendet, mit Shylock? Er bearbeitet ihn.

Zunächst Novelli der Dramaturg. Er streicht den „Kaufmann von Venedig" zu einem dürftigen Geflick von Shylock-Szenen zusammen. Er braucht Shakespeare nicht, er braucht nur seine Rolle und seine Stichworte. Alle Dialoge, in denen sich Porzias Art offenbart, das helle Gemüt, ohne dessen Gegensatz und Gegenspiel Shylocks Gestalt wie unvollständig dasteht, sind weggefallen oder zur Lebensnotdurft der

Handlung gekürzt, so sehr, daß die Kästchenwahl Bassanios relieflos und die Verkleidung sinnlos erscheint. Alle Episoden, die immer wieder den leichten, sorglosen Grundton erzeugen, der Shylocks Tragik umspielen muß, sind getilgt: die Lancelot-Szenen sind sämtlich vernichtet, Arragon aus der Welt geschafft, nur Marokko ist unbegreiflicherweise geblieben, zur Possenfigur gewandelt. Aber, was schlimmer ist als all dies: Novellis „Kaufmann" hat vier Akte; der fünfte, in dem Shylock nicht mehr auftritt, existiert für ihn nicht, und er läßt ihn nicht spielen. Und doch ist ohne diesen Akt die Komödie, die Shakespeare meinte, nicht vorhanden: das heitere Spiel, das Shylock überdauert, fehlt. Ohne ihn ist aber auch das Shylock-Schicksal selbst nicht zu Ende geführt; erst in diesen Szenen, in denen er nicht da ist, beinahe nicht erwähnt wird, und in denen man ihn nicht für einen Augenblick vergessen kann, vollendet es sich: in der Stimmung der Mondnacht über den Gärten von Belmonte, in dem Liebesgeflüster Jessicas, in dem Hymnus der Musiker, in der Tändelei um die Ringe, in der Seligkeit der Hellen, Leichten, Spielenden, die an den Dunkeln, Schweren, Leidvollen nicht gebunden sind und von seinem Verhängnis nicht berührt werden. Diesen Akt schneidet Novelli ab.

Sodann Novelli der Regisseur. Das Drama vom „Kaufmann" ist ganz auf das Zusammenspiel gestellt; es hat keinen Helden und (mit Ausnahme eines Lancelot-Exkurses) keinen Monolog; es ist ganz Mit- und Gegeneinander, ganz Gespräch; ganz Atmosphäre, um das wunderbar wahre Wort Hofmannsthals zu gebrauchen. Novellis Truppe gibt überhaupt kein Zusammenspiel; und wo sie nicht lediglich dem Monolog ihres Meisters als Chorus dienen, stellen sich diese Schauspieler auf und reden zum Publikum. Antonio spricht nicht seine Freunde an und Portia nicht die Gerichtsversammlung. Es geschieht nichts zwischen den Menschen. Die Worte gehen nicht von Seele zu Seele, sondern von den Lippen ins Leere; sie wirken nicht. Tubal läßt mit gutmütiger Gelassenheit Shylocks Verzweiflung über sich ergehen und Graziano steht in der Gerichtsszene völlig stumpfsinnig da und ruft „Ein zweiter Daniel!" mit unbeschreiblicher Gleichgiltigkeit. Es gibt in Berlin keine Vorstadtbühne, die solches zu bieten wagte, und in Deutschland nicht allzuviele Schmieren. Das hat aber nichts mit Italien zu tun; die sizilianische Compagnia Grasso, die wenig von Kultur und von der Europa wenig weiß, hat ein natürliches und edles Zusammen, wie es Reinhardt nicht schöner geben kann. Aber auch die Novelli-Truppe selbst weiß sonst (zum Beispiel: im „Scarron", im „Rabagas") weit mehr vom Wesen des Theaters; hier ist sie von ihrem Leiter, der Shakespeare nicht braucht, offensichtlich vernachlässigt worden.

Novelli macht aus dem Schauspiel von Antonios Mißgeschick und Rettung, von Bassanios Brautwerbung, von Porzias Verkleidung und Mannestaten, von Jessicas fröhlicher Entführung ein Shylock-Stück. Es ist ihm oft genug vorgemacht worden; niemals mit so radikaler Konsequenz.

Niemals habe ich Schauspielerwerk so sehr als Kampf gegen Shakespeare empfunden. „The Merchant of Venice“ hat zwanzig Szenen; in fünfeu davon (etwa drei Zehntel des Ganzen) tritt Shylock auf; nur wenige der übrigen betreffen ihn unmittelbar; den agierenden Personen ist er gleichgiltig oder widerlich; sogar für Jessica existiert er nur als der Jude. Von den Handlungen des Dramas hat selbst die Geschichte vom Schein nicht ihn, sondern den „passiven“ galantuomo Antonio zum Mittelpunkt; und wenn man eine Gestalt nennen soll, die das Spiel der drei Aktionen zusammenhält, so ist es die strahlende Porzia. Novelli kann nicht anders als durch Verstümmelung aller Glieder des Werks zu seinem Willen kommen.

Wie spielt er nun den Shylock? Man weiß es: er spielt ihn genial. Aber es ist das Genie eines Technikers.

Er bindet die Gestalt aus Habsucht und Rachsucht und läßt beide durch Haltung gebändigt sein. Er hat eine große Maske, er ist groß gekleidet, und er wandelt in Majestät. Aber dieser Jude ist ganz und gar auf sein Verhältnis zu den Christen gestellt: Habsucht und Rachsucht.

Ist das Shakespeares Shylock auch?

Er trägt in sich das Leid seines Stammes; er trägt es nicht wie eine Erfahrung, sondern wie man Blut und Eingeweide trägt, ein Ererbtes, Eingeborenes; und so fühlt er es, so weiß er es, als das Zugeteilte, das Innerlichste, das Unbedingte; als das Schicksal, das mit jedem jüdischen Kind gezeugt und geboren wird; es kommt nicht von außen, es entsteht nicht aus dem Zusammenstoß mit andern Wesen; es brennt auf dem Grund der Kreatur: sufferance is the badge of all our tribe.

Aber über Leid und Schicksal sind ihm zwei Mächte gegeben: sein Gott und sein Haus. Zu Gott steht er in seinem Leid von Aug zu Auge, von Mund zu Ohr; und ihm schwört er zu, sich an den stumpfen Peinigern zu rächen, schwört es mit mystischer Geberde: „Ich habe einen Eid im Himmel“. Und in sein Haus schließt er sein Schicksal, seine Seele, wie einen mit Blut erkauften Diamanten in einen kostbaren Schrein, schließt seine Tochter, schließt die Erinnerungen an sein persönliches Leben ein; er möchte sieben Schlösser um die Reinheit seines Hauses legen: „Let not the sound of shallow foppery enter my sober house“.

Wie viel war hier zu sagen, darzustellen, zu verwirklichen! Novelli läßt es zu Boden fallen. Das Grundgefühl wird nicht gegeben; das Leid bleibt Erleiden; es bleibt äußerlicher Stolz, wenn er sagt: „unser heiliges Volk“. Er kennt die Mystik des Eides nicht; und sein „Signor Iddio!“-Schrei kann das stille Zwiegespräch mit dem Überpersönlichen nicht ersetzen. Er gedenkt nicht, den Türkis nennend, der toten Lea, die ihn ihm einst gab, mit ewigstarker Glut; er speit nicht, aus dem Wissen um die eigene Ehe heraus, auf die christian husbands; und seine Vaterschaft ist

matt und eng. Er verschmäht das Gestenarme, welches das Seelenreiche ist.

Und doch ist Novelli groß als Shylock, so unshakespearisch er wirkt, ja gerade da am größten, wo er Shakespeare am entschiedensten verleugnet.

Drei Dinge wird niemand je vergessen, der sie gesehen hat: die Rückkehr nach Hause, den Tanz vor Tubal, den Zusammenbruch nach der Gerichtsszene. Bei Shakespeare sind sie nicht zu finden. Aber sie sind groß und überdauernd.

Shylock kehrt in sein Haus zurück: das Tor ist offen. Eine richtungslose Angst erfaßt ihn, er zögert lange, dann tritt er ein. Und nun gibt Novelli alle Stadien des Suchens, des Nichtfindens, des Entsetzens, der Verzweiflung: man sieht ihn nicht, aber man hört ihn, wie er die Türen aufreißt, durch die Stuben rast, hin, zurück, obgleich er es nun schon weiß, dieselben Stuben wieder zurück und wieder hin, wie er tobt, wie er alles Gerät niederstürzt, das ihn aufzuhalten wagt, wie er mit den Fäusten an die Wände schlägt, die es geduldet haben, wie er sich die Festkleider vom Leibe zerrt, in denen er draußen war, wie er vom Schwindel gepackt einen Augenblick stumm und wankend dasteht — all dies hört man in der großen Stille; und endlich steht er im Balkon, keuchend, gewaltig, versucht zu sprechen, spreizt die gekrümmten Finger über den Lippen, stammelt, dann schreit er es hinaus.

Dennoch — was immer er einen mit seiner Kunst fühlen macht, dieses Stille, Einfache, Entscheidende nicht: „Ich bin ausgeschüttet wie Wasser" und: „Herr, du siehest es, schweige nicht. Herr, sei nicht ferne von mir. Erwecke dich, und wache auf zu meinem Recht und zu meiner Sache".

Und dann die Szene mit Tubal, der ihm durcheinander Nachrichten von Jessicas Festen und von Antonios Schiffbrüchen bringt. Die Freude überwiegt; und Novelli tanzt einen seltsamen östlichen Reigen, in kleinen breitspurigen Schritten ekstatisch im Kreise hüpfend. Es ist der ursprüngliche und überwältigende Ausdruck eines Triumphs, ein intimer Bewegungskomplex von unmittelbarer Kraft der Mitteilung. Aber dahinter ist nichts als nackter Triumph. Und doch müssen Verlustpein und Racheluft noch eben im Wechselflug über der Seele dieses Menschen geschwebt haben; und keine von beiden kann ohne die andre auf dem Wege zur letzten Verzweiflung in ihr walten.

Daß Novelli diese Verzweiflung ganz rein gibt, daß er den — nicht shakespearischen, aber shakespearisch gestalteten — Zusammenbruch echt und zureichend hinstellt, ist der beste Teil seines Erfolgs. Hier sinkt in Wahrheit der Mann zur Erde, dem sie mit ihrer Liebe sein Haus geschändet und mit ihrem Recht seinen Gott gestohlen haben. Und wo er hinsinkt, ist die dunkle Schwelle. —

Wunderbare Einzelheiten: — das Ganze bleibt versagt, die irrationale Einheit der Persönlichkeit, die sich aus tausend mal tausend Elementen nicht zusammenfügen läßt. Meisterhaft beobachtete Momente: — der so und so beschaffene Menschenorganismus steht nicht da, der nicht kombiniert und erdacht, nur primär organisch erlebt werden kann. Das Bewegungsbild, oft von bewundernswerter Suggestivität, gewährt uns doch nicht den Eindruck des einheitlichen zentralen Impulses: wir sehen, was Shylock tut, aber nicht, wie er tun muß, wir empfinden den innern Befehl nicht, nicht die Bindung des Sichtbaren, in unserm eigenen Raum Gegebenen durch das Unsichtbare, in unzugänglicher Zeitreihe Verlaufende. Wir empfangen eine Fülle von Gaben: die Gabe nicht, die nur aus organischem Erlebnis als dessen Sinnbild wächst, nur aus innerstem Schaffensakt gespendet werden kann.

*

Es gibt zweierlei große Schauspieler.

Die auf Grund ihrer Fähigkeit absoluter Aufnahme und absoluter Nachahmung beobachtete und nach dem Beobachteten gebildete Ausdruckbewegungen zur „Gestalt" verbinden.

Und die auf Grund ihrer Möglichkeit, die Art und das Dasein verwandter (wirklicher oder gedichteter) Organismen zu innerst durchzuleben, „in deren Haut zu stecken", das jedem dieser Organismen notwendig zugehörige Äußerungssystem aus sich produzieren.

Jenen eignet der Geist, der erworben wird im Gange der Zeiten, diesen der Geist, dessen Flügel wie der Augenblick sind, und sein Name: Erlebnis.

Novelli gehört zu jenen. Martin Buber.

Karagöz.

Karagöz, zu deutsch „Schwarzauge", ist die Hauptperson des türkischen Schattenspiels, der Clown, der Eulenspiegel, der Polichinell der Türken, von dessen Existenz und Charaktereigenschaften man in Europa fast ebensowenig weiß wie von denjenigen seines indischen Kollegen „Vidusaka", dessen Alter beiläufig auf zweitausendfünfhundert Jahre geschätzt wird.

Am Ramadanfeste, an welchem die Bekenner Mohammeds sich den ungezügeltsten Ausschweifungen überlassen, um sich in der Moschee desto häufiger von ihrer seelischen Befleckung reinigen zu können, steigt Karagöz aus den dunkeln Tiefen seiner Verborgenheit empor, um sich während der Dauer des großen islamitischen Festes in der ganzen Glorie eines

durch die Keckheit und Urwüchsigkeit seiner Inspirationen verblüffenden Genies zu zeigen.

Nur die verhältnismäßig kurze Frist eines Monats ist ihm alljährlich zur Erfüllung seiner künstlerischen Mission vergönnt, aber während dieser Zeitspanne dürfte er in Gemeinschaft mit seinem Freunde und unzertrennlichen Begleiter Hagievad mehr Witz und originalen Humor zu Tage fördern als sämtliche berliner Cabarets während einer ganzen Theatersaison zusammengenommen.

Jawohl, er ist ein Cabaretist de pur sang, dieser in bescheidenstem Silhouettenformat sich präsentierende türkische Hanswurst, und wenn man seinem Ursprung nachforschen wollte, so würde man vielleicht zu der überraschenden Entdeckung gelangen, daß Karagöz und der groteske Reigen drastisch-komischer Typen, dessen belebenden Mittelpunkt er bildet, bereits zur Zeit Murads des Vierten, also beinahe vor zweihundertundfünfzig Jahren, ein Cabaret darstellte, in dem ein als „ganz neu" ausposauntes Kunstgenre sein älteres Vorbild erblickt.

Was auch nach unsern abendländischen Begriffen dem lustigen Helden der türkischen Schattenbühne ein erhöhtes geistiges Interesse verleiht, ja ihm direkt eine ethische Bedeutung gibt, ist der Umstand, daß er von seiner Narrenfreiheit den ausgiebigsten Gebrauch macht und zwar im Sinne eines öffentlichen Anklägers, der mit beißendem Spott und treffender, oft geistreicher Satire die menschliche Komödie geißelt. In manchen seiner Äußerungen nach dieser Seite hin steckt etwas von der Schärfe und Schlagkraft eines Juvenal und als Mitarbeiter des Simplizissimus würde er zweifellos brillante Honorare einheimsen.

Als man einmal an ihn die Frage richtete, weshalb er bei seinem Anstand und seiner Bildung sich nicht um eine Hofstelle bewerbe, entgegnete er: „aus Sparsamkeitsrücksichten". „Wieso aus Sparsamkeitsrücksichten?" ließ sich der Fragesteller erstaunt vernehmen. „Weil" — gab Karagöz zur Antwort — „es kaum Wasser genug gibt, einen Höfling rein zu waschen."

Ein andres Mal kam ein Gelehrter zu ihm und sagte: „Mein Freund, du bist ein Mann von Geschmack und Kenntnissen. Hier bringe ich dir ein Heft, das die Niederschrift meines neuesten Buches enthält. Lies es und unterbreite mir nach einigen Tagen dein Urteil". Als der Gelehrte zur bestimmten Frist wiederkehrte, um die Meinung des Karagöz zu hören, erklärte ihm dieser: „Deine Blätter haben am Licht meiner Lampe Feuer gefangen und sind verbrannt". „Unseliger", rief der Mann der Wissenschaft entsetzt, „was hast du getan?" „Tröste dich nur", erwiderte Karagöz. „Ich habe ein vortreffliches Gedächtnis, und mit dessen Hilfe habe ich dein Werk wort- und sinngetreu niedergeschrieben. Hier ist es." „Aber die Schrift kann ja niemand lesen." „Das ist der beste Gefallen, den ich dir habe tun können", meinte der Schalk mit sarkastischem Lächeln.

Man könnte Karagöz einen Dichter nennen und ihm sogar eine gewisse reinigende Kraft zugestehen, wenn nicht ein faunisches Behagen am Niedrig-Erotischen leider den hervorstechendsten Zug seines Wesens bildete, der fast einer direkten Verneinung seiner guten Eigenschaften gleichkommt. Die Versuche seiner Freunde, ihn nach dieser Seite hin weiß zu waschen, müssen als gänzlich verunglückt bezeichnet werden, schon im Hinblick auf den Umstand, daß die in Dingen öffentlicher Moral gewiß nicht sehr empfindliche türkische Polizei in jüngster Zeit wiederholt Veranlassung genommen hat, gegen die frivolen Ausschreitungen jenes berüchtigten Zotenkünstlers und Priapisten mit strengen Maßregeln vorzugehen. Seine perverse Natur macht sich in den widerwärtigsten Bocksgelüsten Luft, und was er, sowie sein Freund und Kartellträger Hagievad, in ihren oft lang ausgesponnenen Dialogen an Cynismen und Unanständigkeiten leisten, genügte vollkommen, drei Frank Wedekinds in der opulentesten Weise damit auszustaffieren. Karagöz, dieser mit seinen sadistischen Neigungen sich brüstende Dekadent, ist, wie eine gebildete Französin geistreich von ihm bemerkte: „un porc couronné d'un bonnet de fou", ein mit den Attributen des Narrentums geschmücktes Schwein, und er zeigt sich dieses zierenden Beiwerks selbst dann würdig, wenn er sich nicht bis zu jener Ungeheuerlichkeit seines Bruders in Tunis versteigt, der sich erdreistet, seine seltsame körperliche Bildung öffentlich zur Schau zu tragen, ohne daß man es für notwendig erachtet, der anwesenden Jugend beiderlei Geschlechts diesen schamlosen Anblick zu entziehen.

Professor Georg Jacob, der von allen deutschen Orientalisten wohl am tiefsten in das Wesen der Karakusbühne eingedrungen ist, hat sich das unbestrittene Verdienst erworben, sie durch zahlreiche treffliche Übersetzungen ihrer Repertoirstücke unserm Verständnis näher gebracht zu haben. Aber schon lange vor ihm haben bekannte französische Schriftsteller wie Théophile Gautier und Gérard de Nerval jenem die dramatische Kunst der islamitischen Welt fast ausschließlich repräsentierenden Miniaturtheater ihr Augenmerk zugewandt, und insbesondere die von Champfleury in seinem Musée secret de la caricature mitgeteilte Analyse einer Karagöz-Komödie aus der Feder de Nervals ist geeignet, uns eine ziemlich klare Vorstellung der türkischen Schattenbühne in ihrer charakteristischen Eigenart zu vermitteln. Das köstliche, von genanntem Autor elegant und künstlerisch reizvoll wiedergegebene Stückchen führt den Titel: „Karagöz als das Opfer seiner Keuschheit" und zeigt uns, wenngleich im Original reich an geschlechtlichen Anspielungen, den alten Possenreißer und Zotenbruder noch von einer seiner mildesten Seiten.

Der Schauplatz der Begebenheit ist eine öffentliche Platzanlage in Konstantinopel in transparenter Darstellung; im Vordergrunde ein Brunnen, rechts und links Häuser. Zunächst erscheint ein Wächter, dann

ein Hund, hierauf ein Wasserträger; es folgen eine Menge Personen, die zu dem Inhalt des Stückes in keiner wesentlichen Beziehungen stehen, sondern lediglich dazu dienen, das Tableau recht lebendig zu gestalten und ein möglichst realistisches Bild konstantinopolitanischen Straßenlebens zu geben. Nun öffnet sich die Tür des Hauses, und die bekannte Gestalt Hagievads tritt heraus, gefolgt von einem Mohren mit einer Reisetasche. Er ruft laut:

„Karagöz, Karagöz, mein bester Freund, schläfst du?"

Der Gerufene, von allen Zuschauern mit frenetischem Jubel begrüßt, steckt augenblicklich seine Nase zum Fenster hinaus. Dann eilt er hinunter, um seinen wackern Freund zu umarmen.

Hagievad. Höre, ich muß in dringenden Geschäften nach Brussa verreisen, und du könntest mir einen großen Dienst erweisen. Du weißt, ich besitze eine reizende Frau und sie allein zu lassen, kostet mich außerordentliche Überwindung. Da ist mir über Nacht eine vorzügliche Idee gekommen, nämlich dich, mein Junge, zum Wächter ihrer Tugend zu machen. Deine aufrichtige Hingebung an mich ist mir bekannt, und ich freue mich, dir diesen Beweis meines Vertrauens geben zu können.

Karagöz. Donnerwetter, das ist eine verdammt kitzliche Geschichte. Betrachte mich gefälligst einmal.

Hagievad. Nun, und?

Karagöz. Fürchtest du nicht, daß deine Frau sich auf der Stelle in mich verlieben wird, sobald sie mich erblickt?

Hagievad. Nicht im geringsten. Meine Frau liebt mich, und von deiner Seite habe ich am allerwenigsten Gefahr zu erwarten, mein armer Junge. Denn, beim Barte des Propheten, deine Bauart ist doch etwas bedenklich. Also ich rechne auf dich. (Ab.)

In einem längern Monolog stellt der Held des Stückes nun Betrachtungen darüber an, ob er sich der Frau des Hauses zeigen oder ihr seinen nach seiner Meinung ihr so gefährlichen Anblick entziehen soll. Endlich kommt er zu dem Entschluß, ihrer Tugend keine Fallstricke zu legen und der übernommenen Aufgabe treu zu bleiben.

Nun folgt eine Szene, die auf der Leinwand höchst komisch wirkt, die zu beschreiben aber nicht leicht ist. Um sich der Frau seines Freundes unkenntlich zu machen, formt Karagöz aus seinem Körper eine Brücke, die eine Menge Personen überschreiten; als ihm dies zu gefährlich wird, bildet er aus sich einen Eichenpfahl. Wäscherinnen kommen vom Brunnen, breiten ihr Linnen vor ihm aus, und der heldenhafte Mann freut sich der gelungenen Täuschung. Knechte erscheinen, um die Pferde zur Tränke zu führen, ein Genosse ladet sie zu einem Trunk im nahegelegenen Wirtshaus ein, und sie binden die Tiere an den vermeintlichen Pfahl. Plötzlich nehmen diese Reißaus und schleppen den unglücklichen Karagöz hinter sich, bis er auf seine Hilferufe von der Menge befreit wird.

In diesem Augenblick wird die Dame sichtbar. Sie ist entzückt von ihm, und es kostet Karagöz Mühe, ihre wachsende Leidenschaft im Zaum zu halten. Schließlich geht er in seiner Selbstverleugnung soweit, sich als einen öffentlichen Sicherheitswächter zu bezeichnen. Aber selbst die freiwillige Erniedrigung seiner Person vermag auf ihr entflammtes Herz nicht abkühlend zu wirken; sie will durchaus, daß er sich in ihrem Hause ausruhe. Da, als sie den Widerstrebenden anfassen will, kommt diesem ein letzter verzweifelter Gedanke; er bezeichnet sich als unrein. „Ich kann ein ehrbares muselmännisches Haus nicht durch meine Gegenwart beflecken, ich bin besudelt durch die Berührung eines Hundes."

„O, das ist nicht schlimm", gibt die treulose Frau zur Antwort. „Dort steht ein Brunnen, wasche dich und warte, bis ich aus dem Bade zurückkomme."

Karagöz, der den festen Entschluß gefaßt hat, unter allen Umständen tugendhaft zu bleiben, ergibt sich in sein Schicksal. Nach einer Weile, während welcher die Szene sich wieder ziemlich bewegt gestaltet, kehrt die Dame zurück, aber sie ist nicht allein: zahlreiche Hanoums, denen sie im Bade von der Schönheit und dem Anstande des Mannes, den sie auf dem Platze getroffen, erzählt hat, befinden sich in ihrer Begleitung, und sie will diese nun zu Zeuginnen ihres Sieges über den Gegenstand ihrer Leidenschaft machen. Sie lockert ihre Gewänder, löst das Haar und spart überhaupt kein Mittel, um endlich zu ihrem Ziel zu gelangen. Er scheint zu unterliegen. Da, in diesem kritischen Moment kommt eine vornehme Karosse angefahren; ein Herr, elegant in Seide und Sammt gekleidet, den Degen an der Seite, den Dreispitz auf dem gepuderten Kopf, entsteigt dem Wagen, um sich nach der Ursache der ungewöhnlichen Szene zu erkundigen; es ist der französische Gesandte. Karagöz bittet ihn um seinen Schutz gegenüber den Versuchungen, die ihn bedrohen. Der hohe Herr ladet ihn ein, in seinen Wagen Platz zu nehmen; die Tür wird zugemacht, die Pferde ziehen an, die Karosse rollt von dannen und mit ihr entschwindet der schöne Traum der liebeglühenden Frauen von Stambul. Hagievad kehrt zurück, höchst erfreut darüber, die Tugend seiner Frau unangetastet zu sehen. — —

Ihre starke Wirkung auf die Zuschauer verdankt die kleine Komödie nicht zum wenigsten der Fülle von grotesken und phantastischen Szenen, die in ihrer schnellen Aufeinanderfolge und figuralen Belebtheit die artistische Geschicklichkeit des Schattenspielers, des „Karagödschi", in ihrem hellsten Lichte zeigen. Karagöz aber, trotz seinen vielen Untugenden und Lastern, bleibt ein „Bursche von unendlichem Humor und voll der köstlichsten Einfälle", und er, sowie sein Milieu bilden im Geistesleben der osmanischen Welt ein markant hervortretendes Moment, das sehr wohl im stande ist, auch das Interesse abendländischer Kreise hervorzurufen.

Herm. S. Rehm.

Bühnenbälle.

Wir Norddeutschen suchen unser Manko an fröhlicher Empfänglichkeit, unser Minus an genießerischer Kultur, das unsrer Kunst mit den Jahren ja sogar die Fähigkeit, Heiteres zu produzieren, überhaupt geraubt hat, durch Hilfsmittel auszugleichen. Wir wissen, daß in gesegnetern, südlichern Ländern die ausübende Künstlerschaft immer an der Spitze der leicht zu graziösem Bacchantismus hinüberzuführenden Jünger der Freude den Thyrsosstab schwingt. Das möchten wir gerne nachtun. Aber der Connex mit jenen Menschen, die mit ihrem schöpferischen Talent zugleich auch das große Glück des Humors empfangen haben sollten, wird bei uns schwer. Die bildende Kunst haust tief in den Klüften der Bohème, in denen man die Gesellschaft viel zu sehr verachtet, um sie bei Festen am Genusse teilnehmen zu lassen, oder — ihre Fachleute sind selber Kapitalisten geworden, die auch in ihren Kreisen gern den Abstand wahren, aus Geschäftsgründen eng mit dem berliner Westen versippt sind und nur mit diesem festliche Gemeinschaft haben wollen. Man denke an den letzten „Ball der Secession", zu dem nur ein Doppelkronenstück die Pforte erschloß, und man wird mir zugeben, daß schon diese Tatsache eine bewußte Nachahmung protziger Börsianersitte ist und die ganze Veranstaltung auf ein gesellschaftlich-luxuriöses Postament stellt, das sie nicht haben sollte; das kein Künstlerfest haben sollte! Und die berliner Schriftsteller wiederum freuen sich, daß sie dem „Presseball", dessen neckische Drängelei sich nur an Backfische, Leutnants, Beamte wendet, fernbleiben dürfen, und daß ein ähnlicher Versuch, das zahllosen Lagern angehörige und sich gegenseitig mit der Liebe des Tybalt zum Romeo geneigte berliner „Federvieh" gesellschaftlich zusammenzubringen, garnicht erst unternommen wird.

Bliebe das Theater. Wir wissen, daß gerade sein Volk, hinter dessen von Abend zu Abend wechselnder Physiognomie der Fernstehende geschmeidige Anpassungsfähigkeit, warm pulsende Lebensfreude sucht, das Publikum zur privaten Annäherung seltsam reizvoll anlockt. Hier schiene die Garantie zu gemeinsamen Festgenuß gegeben, zu dessen Gestaltung der Schauspieler die originelle, anregende Form, der andere Teilnehmer die naive Lust suchende Empfänglichkeit von Haus aus mitbringen müßte. Derartige Beziehungen haben schon zu köstlichen Resultaten geführt, welche zugleich die intime, gesellschaftliche Beziehung zwischen Künstler und Bewunderer förderten, zugleich jenem fröhliche Ausruhepunkte schafften, also praktisch und ideell nützten. Das ist in Wien möglich, wo trotz stärkern Temperamenten die nationale Charakter-Anlage Galanterie und Takt gebietet und doch von jeder steifleinenen Förmlichkeit fernhält. Das ist in München möglich, wo von Kunstzweig zu Kunstzweig starke Verbindungsfäden führen, wo man sich mit künstlerischen Arrangements, wenn sie auch nur für die Ausschmückung eines Abends dienen, Mühe

gibt, und wo das Stückchen karnevalistischer Intensität, das sich von Generation auf Generation zu übertragen scheint, die Teilnehmer von vornherein den richtigen Ton finden läßt. So etwas gibt es aber in Berlin nicht! Und drei Grundübel behindern den berliner Bühnenball, eine amüsante, ungenierte und doch nicht ausartende Unterbrechung der Feld-, Wald- und Wiesenvergnüglichkeit hiesiger Saisons zu werden. Ad eins: sein geschäftlicher Nebenzweck. Ad zwei: seine Programme. Ad drei, und das ist der Hauptpunkt: die berliner Theaterdamen. Ich will von dem allen einiges erzählen.

Die deutsche Gründlichkeit ist eine angenehme Tugend: aber der Festesfeier bleibt sie besser fern. Denn es wirkt nur komisch, wie die Arrangeure unsrer Theaterbälle, die in den Dienst irgend eines guten Zweckes gestellt werden, von vornherein das materielle Gelingen als das A und O der Sache betonen. Es wäre hier ebenso geziemend wie logisch, zunächst auf das hinzuweisen, was der Abend leisten wird, bevor wir darüber orientiert werden, was wir zu leisten haben werden. Ein geschickter Spekulant würde erst, nachdem die Stimmung über die prangenden Säle ihr goldenes Netz gesponnen, auch den Klingelbeutel klappern lassen. Das geschieht bei uns mit nichten. Schon der formale Aufbau des Festes zeigt die unsicherste Hand. München und Wien schaffen Bezüge auf aktuelle künstlerische Ereignisse, entraffen dem Zeitalter irgend eine Idee, deren paradoxe Grimasse dann räumlich im Festsaal gegeben wird, und deren persönliche Gestalter in barocken Kostümen und Masken die Festteilnehmer werden. In Berlin versucht mans auch in diesem Stil. Man schließt an an den absurden Paragraphen der Dienstbotenordnung den „Gesindeball“; man läßt die Abende der „Bösen Buben“ den Kinderball gebären. Recht gut: die ersten Versuche liefern fröhliche Ballnächte, die in ihrer aus der Idee entstandenen Ausgelassenheit Berlin geradezu verblüffen. Da aber sehen die Urheber der Abende, daß auch das finanzielle Ergebnis ein glänzendes wird. Sie denken also nicht mehr an das Ganze, sondern nur noch an sich selber und erklären — anstatt einen neuen Gedanken zu fassen, oder das meinetwegen andern zu überlassen — den so überaus goldhaltigen Einfall in Permanenz. Das materielle Ergebnis bleibt auch vorläufig der Fahne treu: denn durch den ersten Erfolg wurden die Neugierigen rege. Aber die Tatsache, daß nun jeder und jede von dem befeuernden Festestrank zu kosten versuchen, macht diesen Trank ungenießbar. Es ist einfach nicht mehr möglich, die Eintrittsgrenze so zu beaufsichtigen, daß dem Unberufenen der Riegel vorgeschoben bleibt, und nur der Berufene Zutritt hat. Und so kommen nicht nur mehr diejenigen, denen das Amüsement ein seltenes, kostbares Geschenk ist, sondern vielmehr auch diejenigen, welche das Vergnügen als Nachtgewerbe betreiben und in kurzer Zeit die Feststimmung von der lustig leichten Laune zur Ausartung der Orgie entstellt haben.

„Also" - sagen die Matadore des ‚Balls der Bühnengenossenschaft' — „bleiben wir im Frack. Schließen wir uns an die exakte Gepflogenheit der Durchschnittsballveranstaltungen eng an. Wir haben durch diese Decenz, durch diese äußere Wandlung des ‚Künstlerfestes' zum obligaten ‚Lämmerhüpfen' den Vorteil, höllisch reputierlich auszusehen. Offiziere kommen sogar in Uniform." Sehr richtig. So wird aus dem Zuviel ein Zuwenig! Der „Genossenschaftsball", der einzige hochoffiziöse berliner Theaterball — denn der Ball des „Bühnenklubs" nimmt nur engere Zirkel in Beschlag und hat es leicht, in einem kleinern, durchweg einander bekannten Kreise die Flamme der Heiterkeit zu schüren — gleicht also einem lediglich auf business berechneten Wohltätigkeitsfest auf ein Haar. Die Tombola – dreißig Nieten auf einen Treffer, wobei für jedes Los eine Mark zu entrichten ist — wirkt als Haupteinnahmequelle und Hauptsache. Dann lauscht man in Frack, Lack und Claque einem Dutzend von Vorträgen, deren Charakter auf die Worte Baumbach oder Bodenstedt eingestellt ist, meistens von Hofschauspielern bestritten wird, — besonders Christians wirkt zu süß — und dem geistigen Horizont der anwesenden höhern Töchter vollkommen entspricht. Aber wer, ich frage aufs Gewissen, ist an solchem Abend, der ihn in den Wirbelsturm der Fidelitas ziehen sollte, dazu gestimmt, ein regelrechtes Konzertprogramm zu verdauen, das schon in westlichen Salons nach der Abfütterung zur wilden Flucht treibt? Wenn hier eine künstlerische Entschädigung für beträchtliche materielle Ansprüche unbedingt geleistet werden soll, dann hat man das Muster ja abermals in München und Wien vor Augen, wo die Satire nie treffsicherer ihre Pfeile verschießt als dort, wo die bunte Mauer des Karnevals der Burgwall ist. Neuerdings hat die „Bühnengenossenschaft" dies alles ebenso erkannt, wie ich es hier erkenne, und beschlossen, in Berlin eine literarische Zentralstelle zu gründen, welche hiesige und auswärtige Theaterfeste mit Einfällen, mit künstlerischen Werten für Festaufführungen zu versorgen hat. Aber dieses Plänchen hat bereits bei seiner geistigen Begründung den tödlichen Riß erhalten. Einen Riß, den Ehrgeiz und Sparsamkeitsfreude gleichmäßig schufen. Denn anstatt für ähnliche Veranstaltungen die leicht erreichbare Hilfe der Fachschriftsteller zu suchen, hat man die Absicht, als Autoren nur die Schauspieler gelten zu lassen. Bei allem Respekt vor der geistigen Potenz dieses Berufes: ich glaube, zwei sehen immer mehr als einer. Zumal, wenn der eine durch lange Jahre bewiesen hat, daß er in dieser Beziehung sehr schlecht sieht.

Daß sich vor der Physiognomielosigkeit oder der rüden Sitte solcher Feste der anspruchsvollere Teil der berliner Künstlerkreise, vor allem aber der berliner Mimenzunft, soweit er nicht mit ihrem Arrangement zu schaffen hat, ängstlich zurück zieht, ist bekannt. Aber es ist ein Trugschluß, zu glauben, daß diese Männer und Frauen simpel oder humorlos sind

und sich einem Vergnügen, dessen Unsinn Methode hätte, prinzipiell fernzuhalten gedächten, oder daß sie vielleicht von der Belästigung privater gesellschaftlicher Verpflichtungen gar zu sehr beschwert werden. Ihre Feindschaft gegen die festliche Geselligkeit wächst auf anderm Boden: beruht vor allem auf dem Faktum, daß die Gentlemen der berliner Finanz- und Geburtsaristokratie den berliner Bühnenball nur noch aus dem Grunde besuchen, um eine persönliche Annäherung an jene Damen herzustellen, die das Theater lediglich als Schlupfwinkel für ihre lebensfreudigen Tendenzen betrachten. Man kann die Kavaliere für diese Auffassung nicht einmal verantwortlich machen. Denn die holden Fräuleins, denen neuerdings auch ihre Kollegen „hands off" zurufen, wünschen selber keine bessern Geleiter durch den Festtrubel als jene wohlsoignierten Herren mit dem kronenreichen Wappen oder Portemonnaie; und sie nehmen keinen Anstand, in dieser Beziehung die größte Offenheit zu dokumentieren. Man beobachte nur einmal, mit welcher Kühle auf den berliner Bühnenbällen der Berufskamerad als Tanzpartner oder Tischgenosse verscheucht wird, wenn in der Grandezza seines Dreihundert-Mark-Fracks der Attaché, der Salonheld, der Prinz auf der Bildfläche erscheint. Kaum das flüchtige Grußwort — ich rede hier selbstverständlich nur von einer bestimmten Klasse der Theaterdamen, die aber gerade bei den Bühnenfesten regelmäßig in der Mehrzahl vertreten sind — kaum das flüchtige Grußwort wird dem Kollegen gegönnt: dagegen weit mehr als das Grußwort den andern. Und die Herrchen verstehen diese Situation auszunützen und haben zuweilen sogar die Kühnheit, auf dem Ballparkett den Schauspieler einfach als Vermittler einer von ihm ersehnten Bekanntschaft in Anspruch zu nehmen. . . . . . . Die Bühnenkünstler wissen von dieser häßlichen Kehrseite der Medaille und haben sich zu wiederholten Malen durch eine Aussperrung ihrer berüchtigsten Ballsirenen zu schützen gesucht.. Aber auch das Schifflein der Einnahmen muß, so lange in Berlin nicht nur das Amüsement, sondern zunächst der „gute Zweck" die Festesstunde regiert, ins Trockene kommen. Und wer bringt das Gros der Barsumme, wenn nicht gerade jene männlichen Attraktionen des „Demi-Théâtre", die sofort fernbleiben würden, wenn sie ihre weiblichen „Idole" einmal vergebens suchen müßten?

Also: Originalität im Programm; Herabsetzung des Geschäftlichen zum Nebenzweck; Aussonderung des Mäcenatentums. Wenn man diese Tendenzen unsern Bühnenfesten aufs Panier schreiben wollte, gründete man vielleicht doch noch einmal auch einen berliner Karneval der Künstler. Oder ist es so, wie mir einmal ein zynischer Schwarzseher sagte: laviert der Berliner wirklich in all seiner Festesfreude lediglich zwischen Stumpfsinn und Brutalität? Ich bin nicht pessimistisch genug, das anzunehmen. Denn die Sehnsucht nach anderm ist vorhanden: und wo ein Wille ist, ist ja gewöhnlich auch ein Weg. Walter Turszinsky.

Rundschau.

Bei Catulle Mendès in Paris. Über Paris fiel der Abend herab. Die Dämmerung kündigte ihn an, und alsbad zuckte es in tausend Lichtern auf, die dem Fremden tausenderlei Freuden versprechen und wie Glühwürmer alle seine Schritte umleuchten. In breiten Massen wälzte sich das Volk die Boulevards entlang, und die Kaffeehäuser füllten sich mit Menschen.

Besonders lebhaft ging es im Café Napolitain an jenem Tage zu, an dem ich mich zu gewohntem Rendzvous begab. Montmartres edelste Blüte saß hier versammelt, durcheinander: Leute, die vor Jahren im Chat noir hoch oben auf dem Berge gesessen und damals das Café Napolitain als einen übertrieben luxuriösen Aufenthaltsort eher gemieden hatten. Größen vom Tage, Maler, Musiker, Dichter, die es noch nicht sind oder waren, solche, die es bleiben, und andre, die es nie gewesen sind.

Wie gewöhnlich setzte ich mich zu Courteline, der eben für Dreyfus eine Lanze brach, während sein Gegenüber, Lajeunesse, in den schrillsten Tönen seiner hohen Stimme den gegnerischen Standpunkt erklärte. Ein behäbiger Offizier, der weniger einem Krieger als dem Urbild des Boubouroche vergleichbar war, sekundierte ihm. Der ernste Vaudevillist Grenet-Dancourt, dessen „Fils surnaturel“ ein Gelächter entfesselt hatte, von dem ganz Paris eben wiederhallte, hörte leidenschaftslos und einsilbig zu; dann sah er auf die Uhr, erhob sich und ging. Diesem Beispiel folgten mehrere, die an den langen, zusammengerückten Tischen saßen, sie schlenderten langsam hinaus in den lauen, flüsternden Abend.

Courteline, der sich beruhigt hatte, sah gleichfalls nach der Uhr, blieb aber sitzen und sagte, er müsse noch auf „Catulle“ warten, der sicher bald erscheinen würde. Aus Gesprächen mit Courteline wußte ich bereits, daß sein Freund Catulle kein Geringerer als der berühmte Dichter, Kritiker und Conférencier Catulle Mendès war. Ich wußte, das Mendès zu den wenigen gehörte, auf deren Urteil Courteline sehr viel gab, und während ich mir den Mann, dessen Bild ich schon sehr oft gesehen hatte, vorzustellen versuchte, trat er plötzlich an den Tisch und begrüßte seinen jüngern Freund wie die übrigen noch Anwesenden mit vornehmer Herzlichkeit.

An diesem Abend wurden wir bekannt, wobei mir gleich das ungewöhnliche universelle Wissen des Mannes auffiel, dessen Fragen und Bemerkungen eine genaue Kenntnis aller Literaturen und aller Bestrebungen verrieten. Namentlich Leid und Ziele der deutschen Dichter waren ihm wohlvertraute Dinge. Die Fragen und Antworten, die einen nur flüchtigen Abschluß finden mußten, da Mendès ebenso wie wir nur wenig Zeit hatte, erregten den Wunsch nach einer gründlicheren Aussprache, und ich nahm seine Einladung zum Frühstück für einen der folgenden Tage gern an.

Inmitten der ruhigen Pracht der elysäischen Felder liegt, etwas abseits, die kleine Rue Bocador, in der sich das hochgelegene, lichtüberflutete Heim des Dichters befindet.

Überaus liebenswürdig empfing der Herr des Tuskulums, das sich mir eröffnete, seinen „kleinen deutschen Kollegen“. An unsre Gelehrtenstuben erinnern die Büsten von Nietzsche und Wagner sowie die Werke unsrer Klassiker, die einen Teil seiner immensen Bibliothek ausmachen.

Die vornehme Üppigkeit, die Prachtliebe, die ich im Hause Mendès sah, fiel mir, trotz der im

stillen angestellten Vergleiche, nicht sonderlich auf, weil sie sich aus der Natur und der Wesensart dieses Mannes erklären und vermuten lassen. In jedem Künstler steckt ja etwas von einem Fürsten. Träume von Purpur und Hermelin und kostbaren Edelsteinen bevölkern die Seele der Schaffenden gar oft. Das graue Leben mit Nöten und Sorgen verwischt nur jene Visionen und setzt trübere Bilder an deren Stelle. Im Leben Catulles schien die Sonne zumeist. Sie hat seine künstlerische und körperliche Entfaltung gefördert. Denn auch von dieser darf man bei ihm sprechen. Nicht leicht vergißt, wer Mendès einmal gesehen, seinen stolz zurückgeworfenen Jupiterkopf, die reiche blonde Mähne und das Auge, dessen Blicke tief in Menschen und Dinge einzudringen wissen.

Man ging bald zu Tisch. Der Hausherr setzte unser Gespräch lebhaft fort, an dem seine berückend schöne Frau und sein anmutiger Knabe nun auch teilnahmen. Aber erst nach dem Essen, als wir allein waren, kamen alle jene Fragen zur Sprache, die uns gemeinsam am Herzen lagen.

Für mich war Catulles Urteil über seine Zeitgenossen von besonderm Wert, und wenn ich mich auch vor den analogen banalen Fragen: „Wer ist größer, Schiller oder Goethe, Heine oder Lenau?" gehütet habe, so war ich doch dankbar, zu erfahren, wie Mendès über die großen Toten seines Vaterlandes und über die oft kleinen Unsterblichen unter seinen Zeitgenossen dachte.

Seine große Schätzung Paul Hervieus als Dramatiker fiel mir auf. Er stellt den vielversprechenden jungen Künstler seit der Aufführung seines Dramas „La course des flambeaux" Edmond Rostand an die Seite, den er als einzigen bezeichnet, der berufen wäre, das verwaiste Erbe Victor Hugos anzutreten. Dieses schmeichelhafte Urteil enthält auch alle Einschränkungen in sich verschlossen: auch ein erlauchter Erbe muß ein Epigone sein, welche Ansicht mich umso mehr befremdete, als so viele Kritiker in Rostand den Neuerer begrüßten.

Für Georges Courteline, der außer formvollendeten Novellen doch nur Einakter geschrieben hat, weshalb man ihm den Atem für ein abendfüllendes Stück absprechen könnte, hat Mendès ganz besonderes Lob. Er zählt ihn zu den Klassikern der modernen Prosa, er bewundert seine ziselierten zehnzeiligen Perioden, welche die großen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts ausgezeichnet haben. Er betont Courtelines Gewohnheit, seine Novellen oft und oft im kleinen Kreis zu erzählen, bevor er sie niederzuschreiben beginnt, und meint, dieses Verfahren sei für die Präzision der Form von unschätzbarem Wert.

An die großen Erfolge anknüpfend, die gerade damals Mirbeaus „Geschäft ist Geschäft" und Lavedans „Marquis von Priola" erzielten, Erfolge, die hauptsächlich auf Rechnung der Darstellung Feraudys in den „Affaires" und Le Bargys in der Lavedanschen Don Juan-Komödie zu setzen waren, klagte Mendès über das neuerliche Umsichgreifen des Star-Unwesens. Nicht nur die Schauspielkunst sieht er dadurch im höchsten Grade gefährdet, sondern — was weit schlimmer ist — die Entwicklung jener Autoren, die Dichter sind und noch nicht gelernt haben, den Theatern und ihren Machthabern jene Konzessionen zu machen, durch die man allein zu Worte gelangt und günstige Erfolgchancen einheimst. Er klagte, daß jeder halbwegs bekannte Schauspieler sich auf seine „Individualität" berufe und alle Rollen nach dieser umzubiegen versuche. Daher komme es, daß immer mehr Rollen und immer weniger Stücke ge-

schrieben werden. Das Publikum leistet dieser Mißwirtschaft immer eifriger Vorschub, könnte aber sicher noch auf den rechten Weg zurückgeführt werden, wenn namhafte Autoren den Komödianten gegenüber etwas mehr Rückgrat zeigen wollten. — Ein Stück, das heute nicht ganz bestimmte Rollen für ganz bestimmte Schauspieler enthalte, sei in Paris kaum mehr zu besetzen . . . Ich seufzte, eingedenk der nur zu ähnlichen Zustände auf deutschen Bühnen.

Mendès klagte darüber, daß im Auslande, namentlich bei uns, über viele französische Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts die merkwürdigsten Meinungen herrschen. Vielen von denen, die in Frankreich bereits vergessen werden, ginge bei uns jetzt erst das Morgenrot ihres Ruhmes auf. Eine große Umwertung literarischer Werte sei dringend geboten. Mancher Stilkünstler Frankreichs, den wir zu den höchsten zählen, sei durch Anatole Frances neuartige Meisterprosa bereits überwunden. Bescheiden stellte Catulle seine eigenen Verdienste um die Weiterentwicklung des modernen französischen Stils in den Schatten. Nach vielen Bitten gab er eine Probe seiner glänzenden Vortragskunst, indem er einen Akt seines berühmten Dramas „Les mères ennemies" zum besten gab.

Lange sprach er dann noch über Wagner und Nietzsche, über Schiller und Goethe und über die Unmöglichkeit, einen nicht aus der Literatur, sondern aus dem Herzen eines Volkes geborenen Dichter wirklich zu übersetzen, und schloß mit klugen Worten über die tiefgehenden Unterschiede zwischen deutschen und französischen Versen, und über unsre großen Lyriker, namentlich über Heine, der seiner Anschauung nach die deutsche Poesie mit einem ihr ganz fremden Element, der Ironie, versetzt hat.

S i e g f r i e d T r e b i t s c h.

Frau Feßdmer. Donnays „Amants", die für Paris geschrieben sind, wurden bei Reinhardt auf deutsch gespielt. Dabei veränderte das Stück seine Physiognomie. Vielmehr, sie verschwamm. Der Autor wollte es witzig, überlegen, im Sentimentalen eher komisch haben — und hier zog es eine gewisse unentschiedene Melancholie nach sich. So geriet alles aus dem Geleise. Die Eifersucht, mit der sich die beiden Liebesleute quälen, wirkte auf dem Grunde des angenommenen Ernstes wie eine komische Marotte; eine geographische Dummheit im Mondscheinintermezzo konnte man nicht gut belachen, und der Schluß machte einen auch nicht leicht. Der Verfasser hat mehr berechnet als gefühlt. Und nun trat eine wahrhaftige Seele in dies Traumgebäude ein und dichtete und schob ihm alles aus den Fugen. Die Seele der Schauspielerin, die die liebende Frau spielte. Ihr war das Stück zu eng über der Brust. Vor allem bin ich sicher: den Schluß meinte der Verfasser anders, als sie ihn spielte.

Zwischen den Liebesleuten soll alles im Reinen sein, alles zu Ende gekommen. Der Mann soll Recht behalten: man kommt über so etwas hinweg, es vergißt sich — und Sternennacht, Schiffergesang, Weingeländer und See und dämmerndes Gebirge, sie machen uns einmal die Erinnerung an jene leidenschaftlichen Szenen um so lieber, die wir vor solchen Hintergründen spielen mußten. Aber in der Seele dieser Schauspielerin wollte das Erlebnis nicht zu Ende kommen. Als sich die beiden wieder sehen: zwischen den gleichgiltigen Worten immer noch suchten ihre Augen den verborgenen Sinn des Freundes mit dem vollen Blick der Liebenden; und als er sie die Photographie seiner Braut ansehen läßt und sie zu ihm sagt: „ich wünsche dir aufrichtig Glück" — da wurde es beinahe lautlos

ein Ausbruch jener schmerzgetränkten Leidenschaft, welche die Frauen für den haben, dessen Geliebte sie waren und eigentlich noch sind. Und als das Leben mit Geigen und Gelächter hereinstürmte und die beiden, jedes in seine Kreise nahm und von einander wegschlang — da war noch über dem Lachen und den Geberden der plötzlichen Verwirrtheit, die die Schauspielerin hatte, jene melancholische Grazie, die von nun an um jede der Geberden dieser Frau ergossen sein wird.

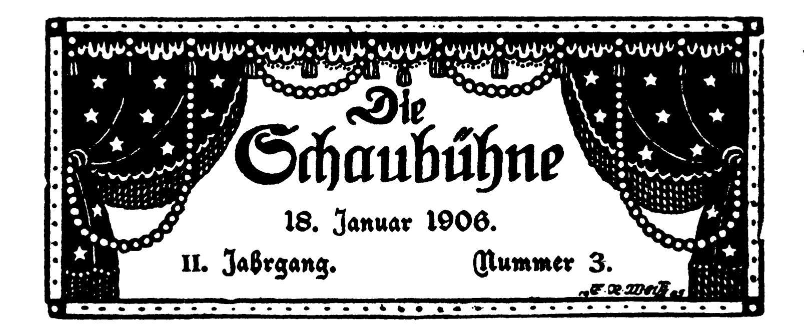
Der Dichter hat es bösartiger gemeint. Aber da es schön war, was die Schauspielerin spielte, so will ich mich nicht darüber aufhalten, daß der Dichter ihr die Worte verweigerte, die sie so gern sagen wollte. Ich rufe mir das unbeschreiblich Rührende jener sentimentalen Leidenschaft von Frauen, die eben zu verblühen anfangen, zurück. Der Leidenschaft, die nicht mehr unbedingt ist, und nicht allein mehr auf Sinnlichkeit gestellt ist, sondern sich mit all den andern Menschlichkeiten zu einer wundervollen gesättigten Atmosphäre verbindet. Wenn sich in ihrem weichen Gesicht der ein wenig zu große Mund öffnete — so war etwas Schamloses darin, und wiederum schien sie mit einem unzerstörbaren Hauch leidender Keuschheit umgeben. Es gelang ihr auf eine Weise, die nicht beschrieben werden kann, ein Gefühl plötzlich auf der Szene entstehen zu lassen — „wie in die hohle Hand das Wasser kommt.“ Ich denke an den Schluß des ersten Aktes, wo der Freund, „der Mann von fünfzig Jahren“, der Vater ihres Kindes mit trauriger Stimme zu ihr gesagt hat: ich weiß, daß ich immer den kürzeren ziehe; daß ich immer betrogen werde — und dann gegangen ist. Worauf ein Augenblick entsteht — der aber im innern Leben soviel bedeutet, wie der Augenblick, den der Kalif unter dem Wasser des Brunnens geträumt hat — in dem die Seele der Frau wieder ganz innig dem alten Manne angehört, und in dem ihr das Gesicht des neuen Geliebten fremd und fast feindselig wird. Hundert solche Dinge verstreute die Seele der Schauspielerin. In der Flucht der Abende soll ihr gehuldigt werden.

E. Kalser.

Trianon-Theater. Von den vier Akten, über welche George Beers vieraktiges Lustspiel „Die Wetterfahne“ (L'irrésolu) verfügt, könnte gut und gern einer dem Operationsmesser überantwortet werden. Dann würde den Hörern eine köstliche Dreiviertelstunde zur freien Verfügung überantwortet bleiben, und das „Lustspiel“ wäre trotz seinem engen Zusammenhang mit allem Feuilletonistischen, Banalen, Gewaltsamen der verstaubtesten Konversationsepoche doch in der Lage, seine kleinen satirischen Bezüge, seine niedlichen Mots und amüsierenden Typen vorteilhafter zu präsentieren, als inmitten dieser endlosen Geschwätzigkeit. So aber — ein seltenes Gefühl angesichts gallischer Lustspieltechnik — bleibt der Eindruck einer unendlich mühevoll zu Ende gedrechselten Arbeit; bleibt das Bild eines fürchterlich schwitzenden Handwerkers, das ebenso unfranzösich, wie unästhetisch ist. Diese Schwerfälligkeit entspricht freilich den darstellerischen Fähigkeiten der sogenannten Trianon-Mimen, von denen die Herren Junkermann und Sachs und Frau von Rutterskheim immer noch die einzigen einigermaßen graziösen Ausnahmen sind.

L. W.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3.
Verlag: „Die Schaubühne“ G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Anmerkungen zu Bies „Tanz".*)

Es war, ich sehe es nun ein, leichtsinnig von mir, dem Herausgeber der „Schaubühne" eine Anzeige des Bieschen Buches zu versprechen. Wer konnte denn auch ahnen, daß auf die kleinen Ballett-Hefte Bies diese — Biebel des Tanzes folgen würde?

Man verzeihe mir, wenn es möglich ist, diesen schändlichen Kalauer. Irgendwie muß man sich an Wälzern dieses Formats und dieser Korpulenz rächen dürfen, zumal, wenn man sich im übrigen gezwungen sieht, zu bekennen: Ich stehe vor Bewunderung still.

*

Das ist doch gewiß ein merkwürdiges Phänomen: ein deutscher Gelehrter, der ein ungeheuer dickes Buch über den Tanz schreibt und dabei selber zum Tänzer wird, ohne daß sein Buch deshalb an Gründlichkeit einbüßte.

An der Grundsuppe deutsch gelehrter Literatur haben wir uns seit einer guten Weile sattgegessen. Schon Lichtenberg, der auch so ein merkwürdiges Phänomen inmitten der deutschen Gelehrsamkeit war, hat darauf hingewiesen, worin recht oft diese Gründlichkeit lediglich besteht: im Nocheinmalsagen alles vorher schon oftmals Nochmalgesagten. Kein Wunder, daß uns gelehrte Folianten nicht mehr ohne weiteres imponieren. — Aber wir sind vielleicht ein bischen zu weit gegangen in unsrer fast instinktiv gewordenen Abneigung gegen gelehrte Bücherkorpulenzen. Die echte Gründlichkeit ist am Ende doch eine von den respektabeln deutschen Gelehrteneigenschaften und es, darf nicht als unbedingt erfreulich be-

---

*) Mit Buchschmuck von Karl Walser und hundert Kunstbeilagen, verlegt in Berlin bei Bard, Marquard & Co., MCMVI. — Die Ausstattung des Buches ist von ganz außerordentlicher Schönheit und Gediegenheit, angesichts deren sein Preis als rätselhaft niedrig bezeichnet werden muß. Karl Walser hat sich selbst übertroffen.

zeichnet werden, daß viele der jüngern Vertreter deutscher Wissenschaft ihren Ruhm vornehmlich in blühender oder witziger Sprache und in dem suchen, was man einen „originellen Standpunkt“ nennt. Das Resultat ist recht oft, daß wir uns angesichts dieser schillernden und raschelnden Feuilletonseide nach dem alten Schweinsleder der Kompendien zurücksehnen, aus denen man doch noch Belehrung schöpfen konnte, während hier im besten Falle Unterhaltung im Variétégeschmack geboten wird. Das schlimmste aber ist, daß der muntre Stil moderner Gelehrten meist Allüre bleibt und zwar schlechte Allüre. Es ist, als schämten sie sich, Gelehrte zu sein, und so tun sie, als ob sie Künstler wären. Im Schweiß der Mühe, den ihnen das kostet, vergessen sie dann zuweilen ganz, daß Kunst der Darstellung doch nicht die Hauptsache ist, die wir von ihnen erwarten. Wir möchten von ihnen lernen und werden mit Dilettantendarstellungen in verkümmertem Nietzschestil abgespeist.

*

Das Phänomen Bie ist der Gelehrte, der zugleich wirklich Künstler ist — ein höchst seltener Fall in dieser Reinheit nach beiden Seiten hin. Welch ein Fleiß war nötig, das Wissen zusammenzutragen, das in diesem nicht bloß dicken, sondern auch gehaltvollen Buch steckt. Man ahnt eine Bibliothek dahinter, aber man ahnt sie bloß, dem gütigen Himmel sei Dank; sie wirft nicht ihren grauen Schatten über diese hellen Seiten, auf denen lebendig geworden ist, was in wer weiß wie vielen toten Büchern vermodert. Dazu gehört freilich mehr als Fleiß. Doch ist das noch nicht eigentlich Kunst. Es ist diese gewisse seherische Kraft des kritischen Gelehrten, der das Wesentliche wie intuitiv erfaßt und als beherrschende Helligkeit inmitten dunkler Stoffmassen erkennt, wo der bloße Lerner nichts sieht als tausend „wichtige Details“. Der Künstler fängt dort an, wo es gilt, die vielen hellen Punkte gewissermaßen in eine Linse zu sammeln. In diesem Augenblick entsteht in ihr das Bild einer vorher noch nicht erkannten Ganzheit, und nun kommt es darauf an, ob er im Stande ist, dieses Bild andern zu vermitteln. Bie hat dies vermocht. Sein Meisterwerk „Der Tanz“ stellt das Bild vor uns auf — in einer so wohltuenden Abwägung aller Farben- und Linienwerte, daß ich für mein Teil, nochmals bekennen muß: Ich stehe vor Bewunderung still.

*

Daß das Buch trotzdem immer noch als das Werk eines Gelehrten wirkt, daß es bei aller Bildkraft immer wieder die Zuversicht stärkt: hier werden keine Flausen gemacht, dies sind keine geistreichen Hypothesen, keine kühnen Konstruktionen, keine Selbstbespiegelungen eines gescheiten und phantasievollen Kopfes, und daher: hier ist fester Boden, auf dem weitergebaut werden kann — darin liegt meiner Meinung nach sein Hauptwert.

Wie wir heute Gelehrte haben, die es dilettiert, sich als Künstler des Wortes zu gehaben, so haben wir heute auch Künstler des Wortes, die in den Wissenschaften herumdilettieren, zumal in den Kunstwissenschaften. Sie konstruieren aufs originellste Entwicklungsgeschichten, bei deren Lektüre man aus dem Erstaunen über die Kühnheit, die Phantasie, den Geist ihrer Autoren nicht herauskommt. Ihr Temperament reißt hin, die Fülle ihrer Assoziationen erweckt den nicht unangenehmen Eindruck krösushaften Reichtums an Ideen, ihr Geschick zu sichten, zu scheiden, zu gliedern, läßt an Präzisionstechnik nichts zu wünschen übrig, ihr Witz brilliert bald bunt, bald diamantklar in tausend Facetten, ihre Sicherheit im apodiktischen Urteil verblüfft — aber plötzlich fällt der entsetzte Blick auf eine fürchterliche Blöße, auf ein krasses Manko an wirklichem Wissen, und wir klappen das Buch mit dem Gefühl zu, auf höchst geistreiche Weise in den phantastischen Gefilden einer schlecht fundierten Spekulation an der Nase herumgeführt worden zu sein. Und man sagt sich: Warum schreibt dieser talentvolle Mann keine Romane? Seine anregenden Einfälle über Kunst und Künstler brauchten deshalb nicht verloren zu gehen (es wäre auch schade darum) — er könnte sie ja einer Romanfigur in den Mund legen.

Zu diesen zwar sehr geistreichen, höchst anregenden, aber zur Leistung wissenschaftlicher Arbeit nicht eigentlich berufenen Dichtern (deren Bedeutung ich übrigens nicht unterschätze) gehört also Bie nicht, obwohl auch er nicht etwa bloß ein Künstler des Wortes, sondern auch ein Stück Poet ist. (Die Ausführungen über den Massenrhythmus sind, bei aller Exaktheit der Grundlage, Poesie. Man brauchte sie nur in Whalt Witmansche Rhythmen zu bringen, und es wären Gedichte.) Wohl uns, daß dieser erstaunliche Professor ein wirklicher Gelehrter ist und es auch bleibt, wenn er Inspirationen hat. Ließe er sich in der Entzückung des Poeten haltlos von Einfall zu Einfall treiben, so würde auch er nur ein weiteres Beispiel jenes zwar bewegenden, aber nicht fördernden wissenschaftlichen Dilettantismus sein, der die Erkenntnis mehr verwirrt las klärt und zumal auf dem Gebiet allgemein interessierender Fragen beim besten Willen im Grunde doch wesentlich unerfreuliche Wirkungen zeitigt.

*

Gehört zu diesen Fragen der Tanz? Ich denke nicht an Walzer und Polka. Der Gesellschaftstanz bedarf keines Bie, um des allgemeinsten Interesses sicher zu sein. Ich denke an das Ballett.

Es ist vielleicht neben dem Schlußabsatz „Musik" das glänzendste Kapitel in Bies Buch, das davon handelt, ein Kapitel so voll Wissen und Geist und Kunst der Darstellung, daß man ihm ohne Überschwänglichkeit prophezeien kann, es werde einmal als klassisch in seiner Art gelten. Und doch regt sich in mir gerade ihm gegenüber der Widerspruch.

Bie kommt zu dem Schluß, das Ballett sei tot, und alle Bemühungen der Dichter, es wieder zu erwecken, seien vergeblich. „Ballette sind Feste der Sinne; wir aber sind auf einer andern Seite unsrer Seele festlich geworden." „Der Mummenschanz hat die Narrheit verdorben und die Weisheit nicht verdient. Die Masken liegen herum, die Beine wirbeln, die Gesichter lächeln noch; aber die Glocke hat geläutet." „Die armen Dichter" . . . Lauter Wahrheiten. Und dennoch: kann die Kunst des Tanzes auf der Schaubühne wirklich jemals ganz untergehen? Kann die älteste aller Künste überhaupt sterben? Sie, von der Goethe behauptet hat, „die mimische Tanzkunst würde eigentlich alle bildende Kunst zu Grunde richten und mit Recht" . . . .?

Indessen ist es unbestreitbar, daß das Ballett unsrer Opernbühne ein Gespenst ist. Man kann es bei Bie nachlesen, was in ihm gespenstert, und wer Augen hat zu sehen, genießt angesichts heutiger Ballettaufführungen großer Hofoperntheater (am besten in Wien) die wunderlichsten Spukgesichte. Ich für mein Teil finde das unendlich rührend. Es hat einen sentimental-ästhetischen Reiz, etwa wie eine Gondelfahrt durch den Canale grande in Venedig bei Mondenschein. Kulissen der Vergangenheit, Rhythmus der Vergangenheit — ein Vergnügen für empfindsame Leute, denen es in einer ausgesprochenen Übergangszeit nicht recht wohl zu Mute ist. Aber freilich: es ist kaum etwas damit anzufangen.

Also gut: wenn nicht damit, so mit etwas anderm!

Möglich, daß unsre Versuche (die von Dehmel, Hofmannsthal, Wedekind, Scheerbart — den Bie übersehen hat — und mir) verfehlt waren, möglich, daß wir Dichter zu wenig Narrheit mitgebracht und zu viel Literatur (denn das ist es wohl, was Bie höflich Weisheit nennt), möglich auch, daß Künstler wie Behrens, Walter Crane, Ludwig von Hofmann zu malerisch ins Zeug gingen — alle diese Mängel werden wett gemacht durch das, was ein paar Tänzerinnen geleistet haben. Freilich nicht auf der Opernbühne, sondern auf dem Variététheater, und das ist kein Zufall. Die Erneuerung des Tanzes als Kunst konnte sich nur auf dieser modernsten Bühne vollziehen, weil diese allein die sinnliche Freude am Körperlichen ohne alle literarische Beimischung pflegt, uud weil sie allein das wirklich große Publikum hat, das unverbildet genug ist, sich dieser sinnlichen Freude ohne literarische Beklemmungen hinzugeben. Dieser Umstand (daß die Erneuerung des Tanzes als Kunst von der Variétébühne ausgegangen ist) kann nicht genug gepriesen werden. Denn ihm verdanken wir es, daß diese Kunst wieder wild aufgewachsen ist, wieder rechtschaffen von vorne angefangen hat, sei es (wie bei den Spanierinnen) beim Volkstanz und der volkstümlichen Pantomime, oder (wie bei den Tänzerinnen englischen Blutes) bei der Akrobatik und der Groteske, die damit zusammenhängt, oder auch ganz einfach beim genialen Einfall (wie bei der Fuller). Ein wahres Glück, daß alles dies auf der von der Schule beherrschten

Opernballettbühne von vornherein unmöglich war. Denn abgesehen davon, daß es sich dort nicht in voller Ungebundenheit hätte entfalten können, es wäre auch vor ein falsches Publikum geraten, vor ein Publikum nämlich, das vor lauter Ernst sich scheut, dem Auge seine Wollust zu lassen. Dieses Publikum erwartet vom Ballett eine Anekdote, wie sie bis vor kurzem von einem Gemälde eine Anekdote erwartete. Die reine Sinnlichkeit der neuen Tanzkunst würde diese Herrschaften im Theater shockiert haben, während sie ihnen im Variété recht wohl gefiel. Diesist eine Folge der Umgebung, und zwar in doppeltem Sinne: Bühne sowohl wie Zuschauerraum sind hier mehr auf das Vergnügen an schönen körperlichen Leistungen gestimmt. Oben weniger Literatur, unten mehr „Volk." — Nochmals: gepriesen das Glück, das uns den neuen Tanz auf der Akrobatenbühne erstehen ließ! Damit war auch noch der glückliche Umstand verbunden, daß die ästhetischen Eselsbrücken des Opernballetts fehlten: die Maschinerie- und Kulissenkünste. Daß also der Tanz auf seine eigene Kunst angewiesen war und nur vom Licht unterstützt wurde und zwar von dem bessern Licht der Variététheater, das von oben kommt. Ob das neue Ballett, das wir vom neuen Tanz erhoffen, ohne die Unterstützung durch den Maschinenmeister wird auskommen können, muß fraglich erscheinen. Ich glaube es, indem ich mir ein Ballett vorstelle, das sich, wie die Tänze der gewaltigen Loie, nur vor Gardinen abspielt. Es brauchen ja nicht ausschließlich schwarze Gardinen zu sein, und die Gardine könnte sich zum Gobelin entwickeln.

*

Vielleicht wird uns durch das neue Ballett zum ersten mal auch die von Künstlern so heiß ersehnte neue Bühnendekoration beschert, die nicht äußeres Illusionsmittel, sondern nur ein schöner, zum Inhalt der Vorstellung gestimmter Rahmen sein will. Ob sie jemals für das gesprochene und gesungene Drama Geltung erhalten wird, ist sehr zweifelhaft. Ich halte es für unwahrscheinlich. Das Ballett aber, wie wir es uns in seiner Entwicklung aus den modernen Solotänzen auf der Variétébühne vorstellen, erfordert eigentlich keine andre Dekoration als diese. Es wird kaum ein getanztes Drama sein, auch keine getanzte Allegorie, und es wird deshalb einer Unterstützung durch äußere Illusionsmittel und erklärende Requisiten nicht bedürfen. Denn es wird überhaupt nicht auf eine irgenwie geartete Wirklichkeitsillusion ausgehen, es wird weder Schicksale symbolisieren (außer in der Pantomine, die eigentlich weniger zum Ballett als zum Drama gehört) noch Ideen allegorisieren — es wird ganz und gar unliterarisch, wird rein sinnlich-ästetisch sein. Kraft, Grazie, Schönheit sein Inhalt; Rhythmus und Kunst der Bewegung seine Mittel, unterstützt durch die Wunder der modernen Beleuchtungstechnik und durch die Kunst moderner Malerei: keine Wirklichkeitsillusion — schöne Wirklichkeit selbst. Die Tänzerinnen sollen nichts vorstellen, wovon sie

nur eine Übersetzung sind, nichts was sich ein Dichter eingebildet hat, keine Abbilder — sie sollen keine Rolle spielen als die ihrer Schönheit, gehoben durch ihre Kunst. Ein solches Ballett „dichten" wird heißen: schönen Menschen Gelegenheit geben, ihre Kunst des Tanzens zu zeigen — nichts weiter. Die Wirkung wird von keiner Idee, keiner Handlung ausgehen: nur von der lebendigen Leistung der Künstler, sei es, daß sie im Corps als schön bewegte, reizvoll gegliederte Masse mehr unpersönlich wirken, sei es, daß sie als Solisten Gelegenheit erhalten, höhere persönliche Kunstbedeutung sinnfällig zu machen. — Die natürliche Herkunft eines solchen Balletts wird musikalische Inspiration sein. An zweiter Stelle wird der bildende Künstler tätig sein müssen, indem er die entsprechenden Kostüme, den entsprechenden Rahmen entwirft und die Beleuchtung bestimmt. Die choreographische Gliederung des Ganzen würde dann Sache des Ballettregisseurs sein, der in der sehr reichen Technik seiner Kunst, auch wenn er von der alten Schule für seine neuen Zwecke nicht gar viel gebrauchen kann, genügende Mittel besitzt, die Anforderungen von Musik und bildender Kunst völlig zu erfüllen. Das äußere „Thema" hat dabei etwa die Bedeutung wie das einer Symphonie. Es kann überallher genommen werden, und es kann auch „Handlung" haben. In der Hauptsache aber wird es lyrischer Natur sein. Daraus geht schon hervor, daß ich nicht an abendfüllende Stücke denke, sondern an Zwischenspiele. Und somit: nicht an „Feste der Sinne", womit doch immer eine Art von feierlicher Sammlung verbunden ist, sondern vielmehr an Intermezzi sinnlich-ästhetischer Natur, die die „andre Seite unsrer Seele" etwas entlasten. Denn mir scheint, diese andre Seite und vor allem der Verstand sind heute künstlerisch etwas strapaziös in Anspruch genommen, und es möchte heilsam sein, nicht blos ihnen künstlerisch genug zu tun, sondern uns ab und an zur Besinnung, d. h. zur Erinnerung an unsre sinnlichen Kunstbedürfnisse zu bewegen, die selbst auf dem Gebiet der Musik nicht mehr ganz auf ihre Rechnung kommen. Daß auch diese Art Vergnügen, sobald sie durch wirkliche Kunst vermittelt wird, mehr ist als Kitzel, nämlich auch eine Art „irdisches Vergnügen in Gott", will sagen: Vergnügen in dem tiefern Sinne des Wortes, der sich etwa mit harmonisch erhöhtem Lebensgefühl deckt, braucht an dieser Stelle kaum betont zu werden. „Schönheit mit lebendigem Inhalt" hat Feuerbach als das Höchste seiner Kunst bezeichnet. Die Tanzkunst bedeutet Schönheit in lebendiger Bewegung, beherrscht vom Rhythmus. Rhythmus aber ist Seele. Eine große Tänzerin, indem sie unsern Augen wohltut, bereitet unsrer Seele einen himmlischen Rausch des Aufschwungs, das rhythmische Leben ihrer Glieder rhythmisiert unser eigenes Leben, ob auch, wenn es uns an Tiefe gebricht, nur für Momente; aber schon das ist ein herrlicher Gewinn für den Armen, der nicht Rhythmus in sich selber hat.

*

Als ich die Saharet zum erstenmal tanzen sah, hatte ich ein ganz ähnliches Gefühl wie bei der Lektüre Nietzsches. Durch den Tanz der Guerrero habe ich vom Wesen der Frau mehr erfahren als selbst durch Balzac und meine eigenen Umwege im Irrgarten der Liebe. Der Loie Fuller verdanke ich ebensoviel für das Verständnis des Pathetischen wie Michel Angelo. Madame Madelaine G. (hypnotisiert oder nicht, es tut nichts zur Sache) hat mir erst lebendig zum Bewußtsein gebracht, daß man den Namen Dionysos nicht eitel nennen soll. Der stumme Tanz der Sada Yacco vor dem Bonzentempel wirkte so mystisch ergreifend auf mich, wie die Gebete der heiligen Katharina von Siena.

*

Habe ich mich von Bie entfernt? Ich glaube nicht. Ich glaube sogar, daß wir über die Götterdämmerung des Ballets einer Meinung sind. Das alte Ballett ist tot — ich gebe ihm Recht. Und ich denke, er giebt mir Recht, wenn ich sage: es lebe das neue Ballett! — Nach dem Huldigungsruf eine Frage: Welcher Theaterdirektor wird der kluge Erste sein, der ihm eine Stätte außerhalb des Variétés bereitet? Denn so gewiß es durch Tänzerinnen des Varriétés vorbereitet wird, und so sicher es ist, daß es auf dem Variété bessere Bedingungen zu seiner Entwicklung vorfindet, als auf den Theatern, die jetzt einen Ballettapparat haben, so notwendig ist es, zu betonen, daß es zu einer Bedeutung für unsre Kultur nur durch das Theater gelangen kann. Von den Opernbühnen im allgemeinen ist es wohl kaum zu hoffen, obwohl Namen wie Mottl, Mahler, Schuch die Zuversicht beleben könnten. Wie denkt Direktor Reinhardt darüber? Otto Julius Bierbaum.

Aischylos.

Das ist des Aischylos erschütternd Bild:
ein finstrer Wald mit dichten, schlanken Föhren,
durch deren tiefes Rauschen still und mild
das Schluchzen zittert von Dryadenchören.

Durch schmale, düstre Pfade mußt du gehn . . .
Das Dunkel küßt dich . . . wild in heißen Schlägen
pocht dir das Herz . . . allein Zyklamen stehn
verträumt und schüchtern lächelnd an den Wegen.

Zyklamen blühn und leiten dich hinan . .
dein Herz wird stark . . . das schwere Dunkel endet
und plötzlich bricht die Sonne durch den Tann:
jäh . . voll . . verflutend . . . und du stehst geblendet .

Felix Braun.

Undeutsches Theater.

Das Deutsche Theater hat sich uns nach langer Zeit wieder einmal in Erinnerung gebracht durch die Vorführung dreier fremdländischer Bühnenwerke, die als Nachgericht der Saison, im Mai oder Juni, wärmern Dank erworben hätten als auf der Höhe der Spielzeit, wo zahllose „dringendere Aufgaben der Lösung harren. Man braucht kein Teutobold zu sein, um zu fordern, daß ein Theater dieses Namens und dieses Ranges der stockenden Entwicklung des deutschen Dramas frische Impulse zuführe. Es bereitet Hofmannsthal vor. Das ist erfreulich, aber selbstverständlich, und Reinhardt wird dafür so wenig Lob erwarten wie Brahm dafür, daß er Hauptmann vorbereitet. Nur daß wir gerade von Reinhardt erhofft hatten, er werde nicht bloß im Neuen und Kleinen Theater seinen frühern Direktor, sondern auch im Deutschen Theater seinen Vorgänger und Nachbar an Wagemut überbieten. Es fällt nicht leicht, diese Hoffnung zu begraben. Ein einzelner Abend gäbe auch kaum ein Recht dazu. Allein wenn der Aufführung des „Herrn Kommissärs" die Ankündigung von „Boubouroche" auf dem Fuße folgt, wenn solchen oft und oft gespielten Possen und Komödien die ernsten und verheißungsschweren Versuche vieler jungen Deutschen — deren Namen an dieser Stelle mehrfach genannt worden sind — wieder und wieder hintangesetzt werden, so wittert man ein System und wird herausgefordert, es zu ergründen. Der Name Engels hilft uns weiter fort. Herr Engels wird in Courtelines „Boubouroche" und in Wedekinds „Liebestrank" die Hauptrollen spielen. Nachdem Herr Schildkraut uns an einem Abend in dreifacher Gestalt erschienen ist, würde Herr Engels sich beschwert fühlen, wenn er uns nicht wenigstens einen Januskopf zeigen, wenn er nicht rückwärts ins Land der alten französischen Cocufarce und vorwärts ins Zukunfsreich einer deutschen Komödie schauen dürfte. Der Schauspieler als spiritus rector. Es ist ein Weg, der weitab von den Zielen neuer Bühnenkunst zu jenen idyllischen Zuständen zurückführt, wo eine literarische Zusammengehörigkeit von drei oder vier kleinen Stücken — „Mein neuer Hut", „Das Spiel mit dem Feuer", Nach dem Balle", „Monsieur Herkules" — nicht geheuchelt, aber auch garnicht entbehrt wurde, weil eine mächtige Schauspielerpersönlichkeit das geistige Band für die auseinanderstrebenden Teile bildete. Ich denke an

solche Abende von Mitterwurzer. Inzwischen haben wir den Wert des Ensembles schätzen gelernt, dulden auf unsern großen Bühnen keine Nichtigkeiten mehr, vermissen Mitterwurzer aufs schmerzlichste und lehnen deshalb Reinhardts polyglotten Virtuosenabend ab. Er wird erstaunt fragen: „Wieso ‚deshalb'? Ich habe nicht bemerkt, daß Herr Schildkraut aus dem Ensemble herausgetreten ist, kann nicht zugeben, daß meine drei ausländischen Stücke Nichtigkeiten sind und wünsche Mitterwurzer gewiß so sehnlich zurück wie einer. Wieso ‚deshalb'?" Weil wir den Wert des Ensembles nicht bloß darin sehen, daß die Schauspieler statt nebeneinander miteinander spielen, sondern auch darin, daß der einzelne Schauspieler nach dem Repertoire, nicht das Repertoire nach dem einzelnen Schauspieler sich richtet. Weil es außer dem absoluten Maßstab für ein aufgeführtes Drama einen relativen gibt, der von der historischen Bedeutung und den künstlerischen Verpflichtungen der aufführenden Bühne hergenommen ist, und an dem gemessen diese fünf Akte, im Januar gespielt, nichtig erscheinen. Weil schließlich Herr Schildkraut keineswegs der Schauspieler ist, der ein Recht auf eine Sonderstellung hätte, vielmehr immer auf Regie, Zuspiel und dankbare Rollen angewiesen sein wird. Wenn dieser Abend der Direktion wenigstens darüber Klarheit gebracht hat, so ist er kein ganz verlorener gewesen.

Wildes tragischer Akt hat mehr biographischen als ästhetischen Reiz. Es ist der ganze Wilde drin, mit seiner Freude an Pathos und Prunk, mit seiner Glut und seinem Cynismus, mit seiner Paradoxie und seinem Raffinement. Aber das alles steht nebeneinander, ist nicht zusammengeschmolzen wie in „Salome". Die erstaunliche Prägnanz dieser szenischen Ballade war wohl nur einmal zu erreichen. Mit der gespenstischen Hast jagender Wolkenbilder rollt sich dort eine Folge farbenschwerer Lyrismen ab, so schnell, daß sie den Eindruck eines einzigen furchtbaren Momentes hinterläßt, eines blendend grellen Blitzstrahls, der niederfuhr, zerstörte und verschwand. Es ist ein Naturereignis. Die „Florentinische Tragödie" ist ein Werk menschlichen Witzes. Sie besteht von Anfang bis zu Ende aus breiten, wortverliebten Deklamationen, um in der letzten Minute unvermittelt in den äußersten dramatischen Lakonismus umzuspringen. Man mag ihn glauben oder nicht. Ich habe diesem sonderlichen Handelsmann sein geistiges Niveau, seine Redefertigkeit und sein Rittertum nicht

geglaubt und glaube zum Schluß auch nicht, daß er die ungetreue Frau am Leben läßt, ja wieder liebt, nachdem er eben ihren Liebhaber erwürgt hat.

Synges „Heiliger Brunnen“ ist eine undramatische Mischung von kindergläubiger Einfalt und humoriger Genrehaftigkeit. In drei Bildern wird ein altes blindes Bettlerpaar aus dem Dunkel ins Licht, aus dem Licht wieder ins Dunkel geführt. Als sie sich nicht sahen, hielten sie einander für schön, wie es die schlechten Menschen ihnen eingeredet hatten. Als sie sich sehen, sind sie entsetzt und kriegen sich in die Haare. Als sie von neuem erblindet sind, finden sie sich wieder zusammen, genießen das Glück ihrer Blindheit und werden sich nie mehr um dieses Glück bringen lassen. Denn das ist die alte Parabelweisheit, die aus der irischen Legende herausspringt: nur die Blindheit ist das Leben, und das Sehen ist der Tod. Was hat Martin Doul gesehen, wie er die Augen aufmachte? Die blutenden Füße des gütigen Heiligen, die sich an den Steinen geschnitten hatten, die erschreckende Häßlichkeit seiner Frau und die Schlechtigkeit eines hübschen Mädchens, das vor seinen Zärtlichkeiten geflohen ist. Das alles bleibt dem Blinden erspart. Der sitzt ganz still und ruhig in der Sonne und riecht all das, was aus der Erde wächst und knospt. Der hört die Goldamsel zwitschern, den Wind wehen, das Wasser glucksen. Der sieht mit seinen Gedanken in einen herrlichen Himmel hinauf und sieht Weiher und große Flüsse und schöne Hügel, darauf die Pflugschar geht. Er hat nämlich von seinem Erdichter die feinen Nerven und den weichen Wohllaut der Sprache geerbt und damit läßt sich schon ein beschauliches Dasein führen. Die Bühne ist nicht damit zu erobern. Es ist ein zartes kleines Gemälde, das rührend menschliche Gebundenheit, lächelnd menschliche Anspruchslosigkeit wiederspiegelt. Ein Schleier muß die gemeine Deutlichkeit der Dinge verhüllen, um sie erträglich, um sie beglückend zu machen. Nichts kann dem Wesen des Dramas feindlicher sein als so eine quietistische Weltanschauung.

Courtelines Posse gibt dazu in ihrer anfangs reißenden Vehemenz einen wirksamen Kontrast. Sie ist, sozusagen, ein burleskes Triptychon. Links — vom Betrachter aus — grüßt selbstbewußt, gravitätisch, mit komischem Ernst und horndumm ein Repräsentant des „gesunden Menschenverstandes“ und Hüter der

gesetzlichen Ordnung und Sicherheit herab; rechts ist dieser Wackere selbst in Gefahr, für wahnsinnig gehalten und festgenommen zu werden; die Mitte stellt den Zusammenhang her. Da bestraft der Weltlauf den indolenten, buchstabengläubigen Kommissär für seine Weigerung, einen Verrückten unschädlich zu machen, dadurch, daß dieser Verrückte den Beamten bei verschlossener Tür mit dem geladenen Revolver halbtot ängstigen und zuguterletzt in die Kohlenkammer sperren darf. Wie das hingeworfen ist und sich überschlägt, ist es eine Mischung von höherm Blödsinn und kaltblütiger Satire, die von heilkräftigster Komik sein müßte. Die Komik flaut aber ab, weil die Satire zu früh abbricht, weil dann nur noch ganz allgemein geulkt wird und dafür die Einfälle nicht reichen.

Kürzer konnte ich leider nicht begründen, warum mir der Abend, der diese drei Kleinigkeiten brachte, des winterlichen Deutschen Theaters nicht würdig erschien. Dabei habe ich, trotz den vielen Worten, erst die Hälfte gesagt. Zur literarischen Unzulänglichkeit trat die Unzulänglichkeit der Regie und der Schauspielkunst. Reinhardt kann nicht alles selber machen. Weil das nicht zu ändern ist, braucht er einen Ersatz für Herrn Vallentin, wofern er seinen Theatern den Ruhm erhalten will, daß hier eine individuelle Regie geführt, daß hier jedem Werk sein Ton und sein Rahmen, die Luftschicht gleichsam des Himmelsstrichs gefunden wird, unter dem der Vorgang sich abspielt. Wilde mußte wie ein Burne Jones, Synge wie ein irischer Israels, den ich nicht kenne, Courteline wie ein Forain wirken. Sie waren kaum unterschieden, wobei selbstverständlich nicht zu beurteilen ist, ob nicht gute Absichten des Regisseurs an der Mittelmäßigkeit oder Eigenwilligkeit der Schauspieler gescheitert sind. Es wurde tatsächlich, mit zu geringen Ausnahmen, teils falsch, teils unbedeutend, teils ohne Delikatesse gespielt. Die Ausnahmen waren, bei Courteline, zwei so schätzbare Episodisten, wie der quecksilberne Herr Arnold und der gelassene Herr Biensfeld, und, am lobesamsten, Frau Durieux, die, wie gewöhnlich, den Stil der Karikatur traf. Bei Wilde traf sie in der Erscheinung und Bewegung einen andern und keinen unpassenden Stil, der nur zur Fratzenhaftigkeit verzerrt wurde, wenn sie sprach; sie sprach nämlich nicht, sondern tobte gleich. Ihr Galan war Herr Moissi, den ich in absehbarer Zeit ertragen zu lernen hoffe, da ich ihm ja doch nicht entrinnen kann. Eindringlicher muß man mit Frau Wangel reden, die sich

zu einer Friederike Haase zu entwickeln droht. Bis zur Andacht hätte ein schlichtes Herz die Stimmung gesteigert, die von den ernsten Szenen der Syngeschen Dichtung ausgeht. Frau Wangel hat wohl nur ein Theaterherz. Ihr wird alles zur Charge, und jetzt hat sie gar die komische Kraft ihrer großen Zehe entdeckt. Sie am meisten mit ihrer rücksichtslosen Drastik ist schuld, daß die Legende um ihren Schmelz, um die Wehmut ihrer Resignation und ihren sanften Humor gekommen ist. Herr Schildkraut half ihr nicht gerade beim Zerstörungswerk, aber er tat auch nicht Einhalt. Er hat mir an diesem Abend überhaupt keinen Eindruck gemacht. Er erwies Vielseitigkeit, das war alles. Malte drei Masken, schlug sich einmal Knoten in die Beine, um kleiner auszusehen, und enttäuschte allgemein durch Farblosigkeit. So allgemein, daß ich noch einmal nach Vorzügen zu suchen anfing. Vergebens. Beim Shylock wußte ich nicht, ob seine zurückhaltende Einfachheitsmethode Not oder Tugend sei. Jetzt glaube ich zu wissen, daß sie Not ist. Sie wird trotzdem in Reih und Glied ihre Schuldigkeit tun und unter günstigen Umständen auch einmal herausragen. Aber Reinhardt hüte sich, sein Theater auf diese zwei Augen zu stellen.

Komödiantentrost.

„s' wird aus!“ und wenn die Galerien johlen,
die Requisiten nicht zur Stelle sind,
wenn — die Souffleuse soll der Teufel holen! —
Stichworte falsch auf alle Fälle sind —
's wird aus! — um zehn Uhr muß der Vorhang fallen,
schwarz wird er vor der Rampe niederplatschen;
dann laß sie zischen oder laß sie klatschen —
sie gehen schließlich allesamt nach Haus.
Auch du verläßt dann diese hohen Hallen:
's wird aus!

's wird aus! — und wenn aus deinem Leben du
die Summe alles Leids emporgerissen
und jedes Lachen, jedes Glück dazu —
und sie — wenn sie's dir nicht mit Kot beschmissen! —
karg zahlen mit bedächtigem Applaus —
so sollst du herzlich lächelnd immer wissen:
's wird aus!

Fero.

Kontraktbruch und Auftrittsverbot.

Zum Fall Schildkraut.

Das letzte Urteil des hamburgischen Oberlandesgerichts im Falle von Berger gegen Schildkraut ist prinzipiell von großer Bedeutung. Das erkennt man, sobald man sich vergegenwärtigt, auf welche Weise prozediert wird, wenn einmal ein namhaftes Mitglied eines Theaters sich eines Kontraktbruchs schuldig macht. In den meisten Fällen, in denen von Kontraktbruch gesprochen wird, liegt die Sache so: Ein Schauspieler ist der Meinung, sein Kontrakt sei durch eine Verfehlung der Direktion gelöst; die Direktion dagegen glaubt, der Schauspieler habe grundlos sich seiner Vertragspflichten entledigt. Jedenfalls erklärt der Schauspieler, nicht mehr aufzutreten, und weiterhin, daß er sich seiner Kontraktspflichten frei fühle und demgemäß verfahren werde. Jede der Parteien ist sich über die Berechtigung ihrer Handlungsweise vollkommen klar. Auf die Gegenseite kommt es nicht an. Allenfalls nur insoweit, als man die Sache seinem Rechtsanwalt übergibt, der, wie man dann veröffentlichen lassen kann, die nötigen Schritte einleiten wird. So liegen die Fälle gewöhnlich. Angenommen, es tritt nun ein neuer Direktor an den angeblich kontraktbrüchigen Schauspieler mit einem Engagementsantrag heran, und dieser würde auch vom Schauspieler angenommen. Man verkündet zunächst wieder, daß der in X. kontraktbrüchig gewordene Schauspieler Y. für die Bühne des Z. in A. gewonnen sei und demnächst in der Rolle des Karl Heinz auftreten werde. Durch diese Notiz erfährt der frühere Direktor, daß Y. in A. am so und so vielten auftreten werde. Er läßt durch seinen Rechtsanwalt eine einstweilige Verfügung erwirken, durch die dem Y. das Auftreten in A. bei Vermeidung einer fiskalischen Strafe von tausend Mark für jeden Fall der Zuwiderhandlung verboten wird. Um diese einstweilige Verfügung zu erlangen, die einen vorübergehend streitigen Rechtszustand zwischen dem alten Direktor und dem Schauspieler regeln soll, muß man dartun, was für die Regelung des Zustands in der Art und Weise spricht, die der Antragsteller wünscht. Und die Gründe, die von Seiten der Direktoren angeführt zu werden pflegen, sind schon nahezu typisch geworden. Es wird angeführt, daß die Autorität des Theaterdirektors durch jeden Kontraktbruch beeinträchtigt werde, und daß er außerdem einen schweren pekuniären Schaden erleide, wenn der Schauspieler nicht in seinem, sondern in einem fremden Theater auftrete.

Eine einstweilige Verfügung wird meist erlassen, ohne daß die andre Partei gehört wird. Der streitige Zustand soll eben nach der einen oder der andern Seite hin möglichst schnell geregelt werden. Der Antragsteller, also der Theaterdirektor, trägt die Sache so vor, wie sie nach seiner Meinung liegt. Danach scheint Kontraktverletzung vorhanden zu

sein. Nun kommen die bekannten Gründe für die gewünschte Regelung des streitigen Zustands hinzu, und die einstweilige Verfügung wird erlassen. Man schafft wenigstens vorläufig eine gesicherte Rechtslage. Stellt sich im Prozeß, der inzwischen weitergeht, heraus, daß die Sache anders liegt, als man zuerst annahm, so wird die einstweilige Verfügung aufgehoben oder zum Teil aufgehoben. Im Prozeß werden ja beide Teile ausführlich gehört, der ganze Rechts- und Tatsachenstoff gelangt zur Erörterung — das Urteil regelt die Streitfrage also endgültig, nicht vorläufig, wie die Verfügung, die, wie der Name besagt, eine einstweilige ist.

Nun kann aber schon eine einstweilige Verfügung vielen Schaden anrichten. Das ist fast immer der Fall, wenn es sich um ein Auftrittsverbot gegen einen Schauspieler handelt. Bis der Prozeß über den Kontraktbruch entschieden ist, kann geraume Zeit vergehen. Das Interesse des Schauspielers erfordert es, daß das durch die einstweilige Verfügung aufgehobene Auftrittsverbot beseitigt wird. Und dafür gibt es auch Rechtsmittel. Man erhebt Widerspruch gegen die einstweilige Verfügung. Das nächsthöhere Gericht entscheidet nun nur über die Zulässigkeit oder Nichtzulässigkeit der einstweiligen Regelung des streitigen Zustands durch die Verfügung. Die Frage, ob Kontraktbruch vorliegt oder nicht, hat damit nichts zu tun. Das höhere Gericht kann zu dem Ergebnis kommen, daß die einstweilige Verfügung nicht zu erlassen war; und es hebt diese nun auf, vielleicht darum, weil durch das einstweilige Auftrittsverbot dem Schauspieler ein zu großer Schaden entsteht; oder aus andern Gründen. Soviel über das Verfahren, über das sich die wenigsten klar sind.

Ähnlich lag es im Fall Berger-Schildkraut. Das charlottenburger Amtsgericht erließ auf Antrag des Barons von Berger ein Auftrittsverbot gegen Schildkraut. Das Landgericht bestätigte es. Das Oberlandesgericht hob es auf. Es ging dabei von folgendem allgemeinwichtigen Prinzip aus: Die Vorwegnahme der Verwirklichung eines Anspruchs durch eine einstweilige Verfügung ist nur dann gerechtfertigt, wenn so schwerwiegende Gründe bestehen, daß sie die Gegengründe überwiegen.

Drücken wir den Gedanken etwas konkreter aus. Wenn Baron von Berger seinen Kontraktbruchsprozeß gegen Schildkraut gewonnen hat, d. h. wenn festgestellt wird, daß Schildkraut noch dem hamburger Schauspielhaus verpflichtet ist — erst dann kann er ihm verbieten, daß er an einer andern Bühne auftritt als am hamburger Schauspielhaus. Durch die einstweilige Verfügung, die dem Schildkraut ein Auftreten am Deutschen Theater in Berlin verbietet, wird also eine Rechtslage vorläufig verwirklicht, in die Baron von Berger möglicherweise durch den für ihn glücklichen Ausgang des Prozesses gelangen kann: Schildkraut darf nicht anderswo auftreten als im hamburger Schauspielhaus. Solche Verfügung, die also eine Vorwegnahme eines möglichen Prozeßresultats ist,

ist nur gerechtfertigt, wenn die Interessen des Antragstellers die Gegengründe überwiegen. Die Gründe, die die Direktoren ins Feld führen, sind bereits genannt: Beeinträchtigung der Autorität und Verminderung der Einnahmen. Der Grund, den der Schauspieler geltend machen wird, ist, daß er künstlerisch und finanziell ruiniert werden kann. Diese Gründe sind gegeneinander abzuwägen. Und die Art, in der dies vom hamburgischen Oberlandesgericht geschehen ist, zeugt von sehr tiefem Eingehen auf die Sache. Das Gericht meint, daß von einer Minderung der Autorität des Theaterdirektors kaum gesprochen werden kann. Wenn ein Kontraktbruch vorliegen sollte, verfalle die in jedem Engagementsvertrag ausbedungene Konventionalstrafe. Durch deren Zahlung werde festgestellt, daß das Recht auf Seiten des Theaterdirektors sich befunden habe. Ein Vermögensschaden anderseits trete nur dadurch ein, daß der Schauspieler nicht mehr in dem Theater des frühern Theaterdirektors auftrete, also im vorliegenden Falle im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, nicht dadurch, daß er in einem andern Theater, im vorliegenden Falle im Deutschen Theater in Berlin, auftrete. Es gibt nun für keinen Theaterdirektor ein Mittel, einen Schauspieler zum Auftreten zu zwingen, wenn er es freiwillig nicht tut; außerdem würde ein erzwungenes, widerwilliges Auftreten kaum geeignet sein, einen Schaden abzuwenden. Ein Auftreten des Schauspielers in Hamburg indirekt durch ein Verbot des Auftretens in Berlin rechtlich zu erzwingen, gehe, wie das Gericht durchblicken läßt, nicht an. Es bleibt also von den Gründen, die die Direktion geltend gemacht hat, nach der Interpretation, die ihr das Gericht gegeben hat, nicht viel übrig. Auf der andern Seite war zu würdigen, daß ein Auftrittsverbot für einen Schauspieler einen schweren Eingriff in die persönliche Freiheit und in die Lebensführung darstellt. Bei Abwägung dieser Gründe und des Gegengrundes konnte es nicht zweifelhaft sein, wohin die Entscheidung fallen mußte. Die einstweilige Verfügung wurde aufgehoben.

Damit haben die Schauspieler in ihrer Gesamheit ein gewichtiges Präjudiz gegen die Erlassung eines einstweiligen Auftrittsverbots gewonnen, falls einmal jemand kontraktbrüchig werden sollte. Es geht auch wirklich zu weit, daß irgend einem, der einmal kontraktbrüchig geworden ist, verboten sein sollte, in einer andern Stadt zu spielen, falls sich ihm dazu Gelegenheit bieten sollte. Der Ton liegt darauf: falls sich ihm dazu Gelegenheit bieten sollte. Diese bietet sich ihm aber durchaus nicht so leicht. Die Direktoren, welche dem Bühnenverein angehören, sind durch § 8 der Bestimmungen des Bühnenvereins gehalten, „mit niemandem Verträge zu Diensten oder Leistungen bei der von ihm geleiteten Bühne auf eine Zeit abzuschließen, während welcher der Betreffende noch einer andern Vereinsbühne zu Diensten oder Leistungen, welche mit den neu einzugehenden kollidieren, erweislich verpflichtet ist, auch niemanden durch

Anerbietungen oder auf sonstige Weise zu veranlassen, seine bestehenden Verpflichtungen vorzeitig zu lösen". Die Bühnenvereinsmitglieder engagieren also keinen Kontraktbrüchigen. Und die andern Direktoren tun es aus andern Gründen auch nicht. Meistenteils sagen sie sich, daß sie sich dessen, was dem frühern Direktor passiert ist, auch eines Tages versehen müßten, wo sie den Engagierten am nötigsten brauchen.

Einen Kontraktbruch kann sich also auch jetzt nur ein ganz großer Künstler leisten, selbst wenn ein Auftrittsverbot so leicht wie bisher nicht mehr zu erlangen ist. Nur ein solcher hat vielleicht Aussicht, bei einem Direktor Engagement zu finden, der kollegialische Rücksichten gegen seine Mitdirektoren nicht walten läßt, und auch einmal einen kontraktbrüchigen Schauspieler engagiert, wenn er sich davon materielle oder künstlerische Erfolge verspricht.

Die andern als die ganzgroßen Schauspieler tun jetzt wie früher besser daran, keine Kontraktbrüche zu begehen. Das Risiko ist zu groß. Das ist auch durch die Entscheidung des hamburger Oberlandesgerichts nicht anders geworden. Dr. Richard Treitel.

Johann Friedrich Löwens Theatergeschichte von 1766.

Die ältere Bühnengeschichte war auf Löwen nicht gut zu sprechen. Mehr oder minder deutlich ward ein Zusammenhang geknüpft zwischen dem ersten Direktor des ersten Nationaltheaters und dem schnellen Scheitern der hamburger Entreprise. Noch Eduard Devrient redet mit kaum verhüllter Animosität von einem Gegner Ekhofs und von zweideutigem Ehrgeiz. Und Hans Devrient steigert seines Großvaters Mißtrauen kurzer Hand zum Bannfluch, konstruiert eiuen Kausalnexus zwischen Löwens Eintritt in die Schönemannsche Truppe und deren Absturz. Die jüngsten Forschungen bemühen sich aufzuzeigen, wieweit diese summarische Verdammung übers Ziel schießt. Potkoffs Dissertation (1904) schlug die erste Bresche. Der soeben (bei Ernst Frensdorff) erschienene Neudruck von Löwens Geschichte des Deutschen Theaters setzt das Werk fort, die schiefe Rekonstruktion eines Mannes zu berichtigen, dessen Leben seine zwitterglückliche Liebe zur Bühne ausmachte; und dessen Initiative wir Lessings hamburger Wirken danken.

Löwens Versuch einer Theatergeschichte hat, so lückenhaft er auch ist, das Verdienst eines ersten (freilich mit unzulänglichem Können unternommenen) Eindringenwollens in ein Gebiet, wo keine Vorarbeit geleistet war. Diese siebzig Seiten bieten dem Forscher gewiß keine Neuwerte.

Der aktuelle, agitatorische Charakter der Schrift muß als Äquivalent für die summarische Primitivität dienen. Es ist bekannt, daß der historische Teil im Wesentlichen Ekhofs Mitteilungen entstammt. Und auch Ekhofs Anregungen waren durch seine geschichtlichen Kenntnisse natürliche Grenzen gezogen. So weiß Löwen nichts von dem Entstehen des Schauspiels aus der katholischen Lithurgie, so zieht er wunderliche Verbindungsfäden zwischen den französischen Troubadours und den deutschen Fastnachtsspielen, weiß nichts von der Bedeutung von Hans Sachs, kennt Reuchlin nur vom Hörensagen, und daß die nürnberger Meistersängerzunft es war, die 1550 das erste Schauhaus errichtete, ist ihm unbekannt. Mit der Besprechung der Wandertruppen kommt er, größtenteils auch hier von Ekhof gefördert, in bekannteres Fahrwasser, und erst die Schilderung der Ackermannschen und der ihm nahestehenden Schönemannschen Truppe bringen Löwens eigene Beurteilung. Mit Wärme tritt er für Lessing, Gellert und Chronegk ein, und besonderes Interesse verdient die unumwundene Ablehnung, mit der er sich Gottsched gegenüberstellt.

Dann spricht er — es ist der Leitgedanke seines Lebens — von einer gesellschaftlichen Emanizipation des Schauspielerstandes, fordert den Beistand der Fürsten und schließt mit dem Gedanken eines Nationaltheaters, dessen Urheberschaft er mit dem Kaufmann Seyler teilt. Merkwürdigerweise faßte er immer wieder Berlin als den geeigneten Platz ins Auge, und für das Franzosentum des Preußenhofes findet er unzweideutige Tadelsworte. Mit der Berufung auf Diderot, den Löwen allzeit hoch einschätzte, schließt das Buch. Heinrich Stümcke, der in einer ausführlichen Einleitung Löwens Lebenswerk kurz nachzeichnet, fügt die Flugschriften über das hamburger Nationaltheater bei; die Rede an die Schauspieler gibt einen knappen Überblick über Löwens Ideen. Es finden sich da Worte über das Natürliche in der Schauspielkunst, die zeigen, wie Löwen, der trotz seinen Romanzen doch nur ein reproduktiver Geist bleibt, über das Wesen der Bühnenkunst nicht mit jener „Oberflächlichkeit" hinwegeht, die ihm so oft zum Vorwurf gemacht wird. Seine Pläne scheiterten nicht allein an der Unzulänglichkeit seiner Persönlichkeit, sie scheiterten an der Unreife eines Publikums, das selbst „Minna von Barnhelm" nicht genießen wollte, ohne das Auftreten von Akrobaten und Jongleuren in den Pausen. Wo eines Lessings Wille scheiterte, mußte ein Löwen unterliegen."

Trotzdem ist sein Wirken nicht spurlos verloschen. Der Chronologie Schmidts lieferte es die skelettierten Grundlagen. Und es behält sein theatergeschichtliches Interesse, schon als Echo Ekhofs, dessen Aufzeichnungen selbst Eduard Devrient als die Grundlagen der Theatergeschichte bezeichnet. Der tragische Inhalt eines Menschenlebens quillt aus den kurzen Worten, die Friedrich Ludwig Schroeders Meinung über Löwen zusammenfassen: „Einsicht und guter Wille lassen sich ihm nicht absprechen, Kraft und Ansehen wurden ihm versagt." Hans Winand.

Aschenbrödel Sprache.

Wir haben jüngst in einem unsrer besten Theater eine Comédie von Maurice Donnay gesehen. „Amants“, wie sie heißt, nicht „Les Amants“, wie die meisten Referenten schrieben, ist ein Stück, das vor allem von Imponderabilien getragen wird. Unsichtbare Geister tragen es über die Abgründe hin, und es ist leicht genug, sich tragen zu lassen. Der Geist der Liebe stützt es mit einer Schulter, der Geist der Reflexion mit der andern, voran aber fliegen, die Nebel teilend, der Geist der merkwürdigsten Stadt seit Florenz und der Geist der blendendsten Sprache der Erde. Und nun wird dies Stück für die deutsche Bühne versprachlicht. Liebend und nachdenklich ist auch der Deutsche; kein Pariser zu sein, wird ihm niemand verargen; aber wie wird er dem Geist der fremden Sprache gerecht? O, er könnte da manches tun, wenn er nicht der Barbar wäre, der er ist, wenn ihm Sprache irgendwie heilig, irgendwie ein Gut, irgendwie eine ernste, ernsteste geistige Angelegenheit wäre. Er könnte dem leichten eleganten Fluß der französischen Sprache, der so viel mit sich fortnimmt, was bei uns wie ein Stein liegen bleibt, durch verdoppelte Flüchtigkeit nachzueilen versuchen; er hätte Worte wie Feuer zu scheuen, die uns trivial berühren, während sie dort mithingehen, er dürfte ungenau sein bis zur Vergewaltigung und frei bis zum Leichtsinn. Aber wer hat in diesem gründlichen Lande den Mut seiner Ohren? Noch mehr: wer hat überhaupt Ohren in Deutschland? Man scheint sie für unanständig zu halten, der Esel wegen. Und doch nennt sie Schopenhauer Spiegel des Intellekts. Aber fragen wir weiter: Wer hätte die erste Pflicht, Ohren zu haben? Der Übersetzer aus Ichweißnichtwo? Nicht immer. Aber in jedem Falle: Die deutsche Bühne. Denn seit die Zeiten der Kanzelredner vorüber und unsre beredtesten Parlamentarier aus Sphären, denen das Was alles, das Wie nichts, ist sie uns allein als Arena des Worts geblieben. Man mißverstehe mich nicht: ich rede hier nicht so sehr von dem Wort, das uns der Schauspieler, als von dem, das der Autor, Übersetzer, Direktor, Dramaturg, Regisseur, gleichviel, dem Schauspieler überliefert. Bleiben wir beim Fall Donnay. Der Regisseur empfindet sofort: diese Szenen sind vor allem auf Vortrag gestellt. Er blickt vorwärts auf seine Schauspieler, denen er vor allem ans Herz legen wird, in diesem Stück, wenn irgendwo, ihre Zungen tanzen zu lassen, und er blickt rückwärts auf seinen Text und prüft ihn, ob er auch getanzt werden kann. Er beginnt mit dem ersten Satz. Frau Grégeois: Es war reizend, wirklich entzückend. Ich habe mich ebenso unterhalten wie die Kinder. Er hat ein Gefühl von abgestandenem Sekt und schlägt Donnay auf: C' etait charmant! Tout à fait gentil. J' avoue que je me suis amusée autant que les enfants. Reizend! bildet er nach. Ganz entzückend! Ich habe mich mindestens ebenso gut amüsiert wie die Kinder. Doch wie

antwortet Frau Sorbier? Das Lachen der Kinder ist so ansteckend; und da mußte ich die ganze Zeit mitlachen. (Georges und Gaston prügeln einander.) Georges! Gaston! Wollt ihr wohl ruhig sein!? Diese Rangen sind wirklich unerträglich! Fräulein, Sie dürfen sie keinen Augenblick allein lassen. Mme. Sorbier: Moi, je riais de les entendre rire. Er greift sich an den Kopf. Das Lachen der Kinder ist so ansteckend — und da — — es ist, als ob man dem Trott eines Tönnyschen Stiefels beiwohnte. Aber kalt Blut: — voulez vous finir. Was heißt da „ruhig sein", wenn zwei sich prügeln. Aufhören sollen sie, finir! Ils sont insupportables, ces enfants-là! Unerträglich sind sie, diese Kinder! Auf insupportable ruht Betonung wie Geste. Nur ein Stock erträgt das Klappern der vier Wörter vorher. Man bekommt einen völlig trockenen Hals, noch ehe das Stück anfängt. Und dann: „Rangen"! Dies nämlich ist ein besonderer Trumpf sogenannter deutscher Übersetzer: Wenn sie zeigen wollen, daß ihnen der fremde Text ganz in Fleisch und Blut übergegangen sei, verfallen sie mit Vorliebe in Jargon, und zwar am liebsten in den von Berlin W, ihr höchstes Ideal deutscher Konversation. Fraulein, il ne faut pas les quitter . . . vous voyez ce qui arrive . . . N' ayez pas peur d' être sevère. Der Regisseur findet in der Übersetzung nur den ersten Teil dieser Periode. Ein Frosch, dem man die Beine ausgerissen hat, sagt er sich. Nicht genug, daß sich die Theater mit der Schmach solcher Verstümmelungen bedecken, schon der Übersetzer fängt an zu „streichen". Ein Frosch, ein Mensch ohne Beine wird allgemein bemitleidet und entfernt. Eine Periode, von deren natürlicher Gliederung man zwei Drittel abhackt, wird weder das eine noch das andre. Vielmehr ist sie erst jetzt theaterfähig geworden, wie unsre Damen erst hoffähig werden, wenn sie „Gott" an ihrem Leibe geschändet haben. Denn das Dramatische, richtig! das Dramatische könnte unter einer nichtabgehackten Periode leiden! Was geht die Sprache schließlich das Theater an. Sie ist ein notwendiges Übel, Gordon Craig brennt darauf, sie abzuschaffen, jedermann empfindet sie zum mindesten als ein Retardivum, von dem gar nicht genug geopfert werden kann: denn man will im Theater vor allem Aktion, Dekoration, Stimmung. Die Sprache, soweit sie nicht stofflich vermittelt, mag eine interne Angelegenheit zwischen Souffleur und Darsteller bleiben. Indessen, der Regisseur erinnert sich nochmals der Übersetzung. Gouvernante: Aber, gnädige Frau, sie hören ja nicht. Gaston hat mich grade 'ne dumme Gans geheißen. (Monsieur Gaston m' a appelée chameau tout à l' heure.) Bei dem letzten Sätzchen klappt der Regisseur das Heft zu und begibt sich stehenden Fußes nach Friedrichstraße 102, wo er unter den Dämpfen eines römischen Bades das Gift wieder loszuwerden hofft, das sich unter dem zersetzenden Einfluß dieser Sprachvergleichung in seinem Organismus bereits zu bilden begonnen hat.

Aber lassen wir diesen Regisseur, der nicht ist, nicht war und nicht sein wird. Begnügen wir uns festzustellen, daß der wirkliche Regisseur der „Amants" unter besagtem Text weniger stark gelitten und sich darauf beschränkt hat, manches daran zu verändern. Er hat damit seine Pflicht und vielleicht noch mehr getan — wenn auch noch lange nicht genug, um der Komödie jenen Stil zu geben, der sie — sprachlich genommen — zu einem Genuß hätte machen können. Dazu hätte er Phrase für Phrase nachkomponieren müssen, in einem ganz deutschen, aber zugleich auch sehr westlichen, sehr liebenswürdigen Deutsch, nicht edel, gewiß, oder aristokratisch, aber leichtfüßig, bisweilen beinahe bezaubernd und taktvoll, vor allem taktvoll. Gewisse Worte wirken hier anders als drüben. So ist das Wort „rührend" nichts für uns, so ist unser „ich liebe dich" mit dem oft unendlich peinlichen dreifachen i weit gefährlicher als das bescheidenere, delikatere je t'aime, so heißt adorer für den Philologen freilich „anbeten", aber nur die deutschen Musen achten mehr auf die Eule der Pallas als auf Apoll. Wir sind scharfhörig geworden für sentimentale Wörter (ah, hätten wir dennoch Ohren?), ein achtungswertes Stück Modernität; wir ertragen Liebesgespräche nur, wenn sie ganz in Wahrheit getaucht sind, in eine unkonventionellere, unmittelbarere Sprache, als der Franzose sie führt; wir müssen uns die französische Sentimentalität transponieren, wenn sie nicht oft völlig unleidlich für uns werden soll. Der vierte Akt auf der Terrasse in Lokarno muß ein Gedicht sein, oder er fällt in die Lache der Banalität. Er wurde am Neuen Theater durch die Darstellerin der Claudine getragen, ja gerettet, und nur durch diese. Aber wie sehr hätte sie noch stützen müssen, wenn diese Szenen den schwebenden Gang einer Dichtung hätten verraten dürfen. Man wird mich nicht im Verdacht haben, die Studie Donnays zu überschätzen, aber ich bin der Ansicht Oscar Wildes, daß es dann und wann viel fesselndere Aufgaben gibt als die, etwas genau zu reproduzieren. Wäre es etwa ein Frevel, Süßigkeiten in Dinge zu legen, die diese nie gehabt haben? Poesie aus Feldern zu stampfen, die ihnen allein der Fuß entzwingt, der sie in seiner Ungeduld so erschreckt, daß sie roten Mohn emportreiben, wo sonst nur Wicken und Buchweizen blühten? Weshalb jenen ledernen Koffer mitschleppen, den Herr Donnay vorschreibt? Vielmehr er schreibt valise, was niemals Koffer — ein ganz unmögliches Wort an dieser Stelle! — bedeutet hat, sondern Tasche, Reisesack, Felleisen (ja, valise ist geradezu „Felleisen"). Ich wundere mich nicht, daß dieser Koffer wie eine Flasche bayrisch Bier in einem Austernsouper gewirkt hat. Aber das Stück ist doch eine Komödie, sagt man. Als ob sie nicht eine piccola comedia umana bliebe auch ohne dieses zähe Stück Leder. Wobei mir, wohlgemerkt, auf das Wort „Koffer" viel mehr ankommt, als auf den Gegenstand, da der Gegenstand nicht hätte da sein können, wenn das Wort valise respektiert worden wäre.

Wie der kleine Gaston hundertmal auf einen Bogen schreiben soll: Je ne dois pas appeler chameau Mademoiselle — so sollte die deutsche Bühne hundertmal die Sätze schreiben müssen: „Ich darf keine Stücke aufführen, die weder in der deutschen noch in einer fremden Sprache abgefaßt sind", und: „Ich darf überhaupt kein Stück mehr aufführen, bevor ich nicht gelernt habe, was für ein Gut über alle Güter unsre deutsche Sprache ist". Aber ich fürchte, sie würde von ihrer Strafarbeit so wenig wie Gaston gebessert werden. Sie hat Wichtigeres im Kopfe als die Sprache allein — nämlich das Gesamtkunstwerk, als welches ein Kunstwerk ist, in dem alle Künste zugleich ihren letzten Stolz und Reiz verlieren zu müssen scheinen: die Dichtung, die Schauspielkunst, die Malerei, die Plastik und die Musik.

Christian Morgenstern.

Albert Niemann.

(Geb. 15. Januar 1831.)

Jubelnder Beifall durchrauscht das Haus, immer aufs neue tritt der Hüne vor die Rampe, immer aufs neue brandet der Enthusiasmus empor. Im dritten Rang, auf der ersten Reihe ist ein junger Mensch so jäh aufgesprungen, daß er fast ins Parkett gestürzt wäre. Er breitet die Arme aus, als ob er eine Welt umfassen möchte, seine Lippen stammeln zerrissene Worte, seine Augen blitzen. Der Menschenstrom trägt ihn hinweg durch den Korridor, die Treppe hinab, ins Foyer: er merkt es nicht. Zwei Schulkameraden begrüßen ihn, er drückt ihnen wortlos die Hand und denkt: Nie, nie will ichs euch vergessen, daß ihr diesen Abend mit mir erlebt habt!

Seit jenem Abend, wo Albert Niemann den „Propheten" sang, wie ich vorher und nachher nicht singen hörte, sind fünfundzwanzig Jahre vergangen, und noch ist meine Liebe für den Gewaltigen nicht erkaltet. Moses oder Colleoni, ein Gipfel im ewigen Schnee oder das Meer, wie ich es einst in einem Orkan sah: solche Gestalten, solche Bilder drängen sich vor meinem Blick, wenn ich den Namen des Heldensängers vernehme.

Die Reisigen des Grafen haben dem schlichten Wirt die Braut fortgeschleppt, er stürzt vor das Haus, will ihnen nach, bricht in den Knieen zusammen, rafft sich auf und erhebt die geballte Faust zu einer furchtbaren Drohung. Und wie ballt er die Faust! Jeder Zuschauer sieht die dunkeln Massen der zertretenen Hörigen, die sich krampfhaft gegen ihre Bedränger aufbäumen, jeder fühlt die Katastrophe nahen. Diese eine Geste macht die Bauernkriege begreiflich, notwendig. Sie prägt sich fürs Leben ein, und ich wünschte, jeder Fürst mit selbstherrischen Gelüsten möchte einen solchen in konvulsivischem Drang dräuenden Riesen vor seines Geistes Auge haben.

Mir ist, als sähe ich hier einen „denkenden“ Künstler die Nase rümpfen: was für ein Lärm wegen einer ganz selbstverständlichen, trivialen Bewegung! Und indem wir dem Neider höflich Recht geben, wiederholen wir es mit Genuß: ja, das war ein Mann, der trivial sein durfte, weil er einfach war. Ihm sprudelte der Quell aus verborgenen Tiefen, er brauchte nicht über „Nuancen“ zu brüten. Seine Gesten waren gerade darum, weil sie selten und im Goetheschen Sinn bedeutend waren, von einer bezwingenden, suggestiven Kraft. Wenn er als Joseph sang: „Wo drei Palmen einsam stehen, lag ich im Gebet vor Gott“, die Arme ausbreitete und sie über der Brust kreuzte, flossen alle Wonnen des Südens und alle Schauer der Einsamkeit über die atemlosen Hörer hin.

Wer hat seit ihm eine solche Stimme vernommen! Ich spreche nicht von ihrer „Schönheit“. Eine Stimme, die nur schön ist, ist mir nichts. Es war die Stimme eines Siegers und eines Dulders, eines Sünders und eines Büßers, eines himmelstürmenden und eines zerschmetterten Titanen. Wie auf Adlerfittichen stieg das „Herr, dich in dem Sternen. kreise“ aus seinem Munde empor, wollustmüde erklang es: „Zu viel, zu viel, o daß ich nun erwachte!“, der Hohn der Hölle gellte Biterolf an, immer aber dachte der Hörer: Welche Faust, wie greift der Mann zu! Eine Stimme, wie ... nun, wie die Eisenhand Götzens von Berlichingen.

Die Natur hatte diesen Mann wundervoll ausgestattet: eine kolossale und doch edel gegliederte Gestalt, ein Löwenhaupt, ein Auge, das Blitze schleudern konnte, eine herrische Stimme ... und kein Gran Eitelkeit. Auf den Zügen des herrlichen Lohengrin-Bildes in seiner Biographie von Richard Sternfeld liegt eine tiefe, gramvolle Schwermut, und wer Niemann je im Leben beobachtet hat, der weiß, daß dieser Mensch, dem gewiß nichts Menschliches fremd ist, die Selbstbespiegelung des Mimen nie gekannt hat. Er war immer rastlos, vor jeder Aufführung „eine Bestie“, zog nie die Ruder ein, um behaglich im Strom des Lebens dahin zu gleiten. Immer weiter, immer weiter! Und dann gebot er sich selbst eines Tages Halt, trat ab vom Schauplatz seiner Triumphe und ... verabschiedete sich nicht. Wüßte ich nichts weiter von ihm, als diese einzige Tatsache, ich würde sagen: Ein großer Mensch.

Glänzend und ergreifend zieht Gestalt auf Gestalt vorüber, die Niemann schuf, und endlich müssen wir sagen: welch ein beneidenswertes Los ward diesem Mann, der jetzt — Heil ihm! — auf fünfundsiebzig Jahre zurückblickt. In unsrer zahmen Zeit hätte dieser Recke zum Verbrecher werden müssen, wenn ihm nicht vergönnt gewesen wäre, den Überfluß seiner elementaren Kräfte uns zur Wonne auf der Bühne auszuströmen. Und dieser Künstler sang zur selben Zeit, als Bismarck baute. Es war die Zeit der Ganzen und Echten. Möchten wir den greisen Recken noch lange unter uns haben, als ein lebendes Wahrzeichen deutscher Kraft und Kunst und Einfalt. Eduard Goldbeck.

Wiener „Intimes Theater".

Es soll ja jetzt in Berlin sehr schwer sein, nicht Theaterdirektor zu werden, oder wenigstens Dramaturg an irgend einer unerhört modernen Bühne. Wir hier lassen noch immer den Herrgott einen guten Mann sein und mischen uns lieber nicht in seine momentanen literarischen Pläne; hat er schon die ganze Welt erschaffen, nun, so soll er auch noch das bißchen modernes Theater dazu schaffen, wann und wie es ihm gefällt. Was geht das uns an? Im Frühjahr, wenn schon die Kirschen sind und man abends zwischen „Venedig" und Grinzing zu wählen hat, wird uns ja ohnedies immer das Neueste aus Berlin gebracht, meist so fade Sachen zum Nachdenken, die wir nicht mögen. Dann gibt es immer ein paar Unfriedliche, die uns mit ihrer Begeisterung anschreien bis wir ihnen, gutmütige Leute, den Gefallen tun: Wir gehen hin zahlen, schauen und schimpfen. Schlägt dann etwas wirklich ein, so wird es schon nachher auch von einem unsrer Direktoren angenommen und sogar aufgeführt: „Salome", „Der Meister", „Nachtasyl", „Die Juden". Wir sind also auf der Höhe; will einer mehr?

Es gibt immerhin ein paar Menschen, die mehr wollen, und die es auch erobert haben, bald ohne, bald gegen das Publikum. Im Anfang war Hermann Bahr, wie sich von selbst versteht. Vor etwa zehn oder zwölf Jahren ließ er, von Ferry Beraton gereizt, „L'Intruse" aufführen, und hielt dabei seine legendarisch gewordene Conférence von den gebackenen Dukaten des Symbolismus; ärmere Leute begleichen heute noch in dieser Münze ihre kritische Rechnung. Man sah das Stück an, zweifelte lange, ob dies oder „Vor Sonnenaufgang" das eigentlich Moderne sei, und endschied sich endlich für „Madame Sans-Gêne". Dann kam lange nichts. Dann kam ein Schwindler — bei uns kommt alles anders als in Berlin — und gründete sich, indem er sich „Freie Bühne" nannte. Er führte mancherlei Blödsinn auf, in dem sich auch dann und wann ein grammatikalisch geschriebener Satz und sogar zwei oder drei Wendungen von einigem Talent fanden. Man ging hinein und lächelte; denn wir nehmen die Betrüger, so lange sie nicht unser eigenes Geld angreifen, prinzipiell von der heitern Seite. Der Mann brannte eines schönen Abends den Schauspielern und den Lieferanten mit der Zahlung durch, nahm ein Billet nach München und legte dort den Namen „Freie Bühne" für immer ab. (Danny Gürtler, der die Einzelheiten jenes Abends mitleidend erfahren hat, sollte einmal sein Variétépublikum mit einem anschaulichen Bericht ergötzen.) Dann war wieder nichts. Dann waren auf einmal die ganzen Leute da, vornehm, gescheit und ein wenig pretiös, wie es sich für noble junge Wiener gehört. Sie machten den „Akademischen Verein für Kunst und Literatur". Ihr Anführer war Paul Eger, einer von den durch und durch lieben, sozu-

sagen wohlschmeckenden Menschen, wie man sie, scheint mir, außerhalb Wiens auf dem ganzen Globus nicht wieder findet. Und so ähnlich die andern Oberhäupter auch. Sie nahmen, was gut und teuer ist, und was die Direktoren nicht hatten. Es gab immer Erfolg, denn es gab nie mehr als einen Nachmittag oder höchstens zwei für die gleiche Vorstellung. Die Literaten, die Künstler, die Kritiker, die Vereinsmitglieder kamen; und die Snobs machten schließlich das Haus voll. Das eigentliche Publikum konnte bei diesen Matinéen wenig populärer Stücke kaum mitzählen. Mit dem „Guiscard"-Fragment wurde begonnen; dazu „Satyros" und „Der vierundzwanzigste Februar". Kein Programm literarischer Zusammenhänge mit Perspektiven, wie man sieht, aber eine Auswahl vollwichtiger Seltenheiten und Entlegenheiten, ein gangbarer, weithin führender Weg abseits vom täglichen Theater-Menu. Es folgten „Herakles" mit „Hippolytos" von Euripides, ein paar Brocken Hans Sachs, eines der Goetheschen Scherzspiele und Ibsens „Peer Gynt", eine der mächtigsten, künstlerisch lebhaftesten, an Absicht und Ausführung bedeutendsten Produktionen, die ich je an einer privaten Bühne gesehen habe. Dann war noch „Vor Sonnenaufgang" und dann nichts mehr. Die Mittel rissen ab, die Hemmnisse, gleich von Anfang fühlbar, hatten nachgerade spitzige Widerhaken bekommen, gönnernde Begeisterung ohne Geld war eben daran, die Sache kämpferisch zu überhitzen und so vollends zu verderben. Die Direktoren, erst voll concilianter Anerkennung für die dilettierenden Schwärmer, verstockten sich jetzt, wurden schwierig, wenn sie Schauspieler herleihen sollten. Es ist beim Theater nun einmal so, daß man die großen Erfolge am liebsten für sich selbst hat und, wenn man die der andern schon nicht gerade verhindern kann, doch nicht gerne noch zu ihrer Größe beträgt. Albert Heine, der seine glänzende und mitreißende Fähigkeit als Regisseur bei den Aufführungen des Vereins erwiesen hatte, war durch ein paar taktlose und unsinnige Bemerkungen über das Burgtheater ganz unmöglich geworden, und den Hofschauspielern wäre wohl die weitere Mitwirkung beim Verein rundweg untersagt worden. Auf allen Seiten begann es auf einmal zu hapern und zu holpern, ernstliche Förderung war nirgends. So beschlossen denn die jungen Leute vom Verein, zur Freude ihrer Väter, die sich nicht mehr in das Defizit teilen mußten, ihre Studien in den Seminaren und an den Kliniken wieder aufzunehmen; sie sind heute gottlob fast alle schon Doktores geworden. Vom Verein nnd seinem Streben regte es sich noch ein paarmal in unbestimmten Verheißungen; dann wurde es still. Die Zeitungen zuckten mäßig bedauernd die Achseln; ein oder der andre Kritiker mag vielleicht froh gewesen sein, daß nun die Belästigung mit diesen ungemütlichen ausgegrabenen Stücken, über die man doch unbedingt etwas wissen oder doch wenigstens etwas schreiben mußte, endgiltig vorüber war. Und es hat sich seither keine zweite Generation junger Akademiker gefunden,

die ähnlich Großes mit ähnlich großem Griff ausgepackt und zum Leben gebracht hätte. Begreiflich, denn um mit so schwachen und zufälligen Mitteln einem Werk von solcher Würde und Wichtigkeit in selbstloser Begeisterung vorzustehen, dazu gehört eine Überfülle innerer und äußerer Freiheit; und diese kann gerade nicht unter die verbreitetsten österreichischen Nationalgüter gerechnet werden. Sie erzwang den kunstfreudigen jungen Männern den Erfolg; aber der Erfolg war es dann, der ihnen die unentbehrlichsten Helfer auf diese oder auf jene Art abgewendet und ihnen nach und nach jede Möglichkeit ihrer schönen Arbeit verstellt hat. Vor unsrer Öffentlichkeit ist eben der rasche Erfolg, besonders wenn er verdient war, das Allergefährlichste. Nur ganz Starke und Wohlgerüstete können die Gifte ertragen, die sich über ihn ausschütten.

So war auch das begraben. Es wäre gefehlt, zu sagen, daß das moderne, das künstlerisch Ungewohnte, das literarische Experiment vorher und seither keine Stätte auf den hiesigen Bühnen gehabt hätte. Josef Jarnos Energie vermochte es in mehrfachen Anläufen, einmal sogar mit dem gewagten Einsatz seiner Person gegen sein Publikum, einen Teil seines Repertoires ziemlich radikal ins ausschließlich Literarische umzugestalten. Er war der erste wiener Direktor, der Strindberg und Wedekind spielte; er brachte ganz feine Franzosen, moderne Russen, realistische Italiener. Ganz zu Anfang hatte er auch ein paar Versuche mit jungen wiener Neophyten gewagt, die aber fehlschlagen mußten. Als sein Hauptverdienst kann schließlich, über die einzelnen Namen und Richtungen hinaus, gerühmt werden, daß er die Freude an der konzentrischen dramatischen Kunst des Einakters durch seine geschickte und kräftige Szenengestaltung als Regisseur wieder erweckt hat. Denn vor ihm galt der Einakterabend so ziemlich als das Verlorenste im Repertoire; er aber hat damit seine ehrenvollsten Erfolge und auch ganz annehmbare Geschäfte gemacht. So ist ihm denn der Ehrentitel des eminent literarischen Direktors unter den privaten wiener Bühnen mit einigem Recht zuerkannt worden; ihm traut man vor allem etwas Frisches, Mutiges, Primäres in der künstlerischen Führung des Theaters zu. Auch anderswo probierte es dann und wann der literarische Entdeckungsgeist; allerdings mehr spielerisch und mit geringer Entschlossenheit. Bernhard Shaw tauchte dreimal auf, um dreimal rasch wieder zu verschwinden. Gorki hatte noch vor dem „Nachtasyl" mit den „Kleinbürgern" einen schönen Erfolg und Wildes „Salome" wurde Max Reinhardt behend nachentdeckt. (Vom Burgtheater, das seinem Wesen nach vor jedem Wagnis zurückhalten muß, kann hier kaum die Rede sein. Doch wäre auch hier die Aufführung von Schönherrs „Sonnwendtag" als eine in mehrfachem Sinne kühne Tat anzumerken.)

Nun, das sind alles Velleitäten, ehrenvolle Anläufe, freiwillige Geschäftsstörungen, im besten Fall ein schlaues Ringen mit dem gemeinen

Geschmack, dem man auf der einen Seite gezwungen nachgibt, um ihm auf der andern desto gefesteter begegnen zu können. Das alles ist kein Theater rein literarischer, rein künstlerischer Mittel und Zwecke. Es wird vielfach behauptet, daß dies an sich eine contradictio in adpecto daß die Strenge und persönliche Geschlossenheit rein künstlerischer Leistung mit der Massigkeit des Theatereffekts auf die Dauer unvereinbar sei. Max Reinhardt scheint mir doch einigermaßen die Hinfälligkeit dieses Grundsatzes erwiesen zu haben. Bei uns in Wien fehlt der Beweis allerdigs noch. Wir haben freilich seit mehr als einem Jahr ein Unternehmen, das mit ehrlichem Eifer in der Literatur aller Völker und vieler Zeiten herumstöbert, um sich ein wertvolles Repertoire herauszuklauben. Und man muß sagen, dieser Verein „Intimes Theater" hat bisher fast durchaus Literarisches aufgeführt. Aber fast durchaus ganz miserabel. Ja, für das, was auf dieser Bühne geschieht, ist zumeist „Spielen" schon ein etwas übertriebener Ausdruck. Über ein hilfloses Sprechen schlecht memorierter Rollen kommt es selten hinaus; jedes geistige Band fehlt leider, und nicht einmal die Teile hat man ganz sicher in der Hand.

Am Anfang standen günstigere Zeichen. Geld war freilich nie da. Von einer ins Blaue hinein gegründeten Vereinigung junger Leute, die allerhand Künstlerisches pflegen wollten, zweigte dieses „Intime Theater" ab. Sein Initiator und Direktor ist Herr Felix Fischer, Sparkassenbeamter oder so etwas. Ob ihn die Schwärmerei verlockte, dem literarischen Drama ein eigenes geweihtes Haus zu errichten, ob ihn der Ehrgeiz trieb, Schauspieldirektor zu heißen und, wenn das Glück will, auch zu sein, das muß hier nicht untersucht werden. Für das endgiltige Resultat verschlägt es auch nichts, denn es hätte ihm nur beides ganz gelingen oder beides mißlingen müssen. Es ist mißlungen. Nicht gleich; so lange nicht, als Herr Felix Fischer Direktor hieß, ohne es zu sein. Vielleicht wählte er damals schon die Stücke, das ist möglich. Aber ein andrer führte sie auf, einer, der früher schon die dramatischen Absichten idealer junger Leute mit seinem Feuer entflammt, aus seinem Leben verwirklicht hatte: Albert Heine. Dem Verbot entgegen, ganz heimlich, schmuggelte er seine Kunst des szenischen Tempos in die ersten Vorstellungen des „Intimen Theaters". Damals, nur damals wurde da auch wirklich gespielt. Man sah „Fräulein Julie" von Strindberg, Przybyszewskis „Großes Glück", eine feine psychologische Studie von Johannes Schlaf und eine phantastisch schöne dramatische Hungerskizze von Thaddäus Rittner, einem jungen Polen. Und alles in seinen richtigen Maßen, im Gewicht seiner Bedeutung, im lebendigen Atem seiner eigenen Welt gespielt. Ein paar scharfe Augen, ein dunkler Alt genügten schon, Mann und Weib auf der Bühne interessant, ja bedeutend erscheinen zu lassen. Wirklich große Schauspieler waren ja nicht da; alle scheinbare Größe

glänzte aus dem Spiegel des Heineschen Temperaments zurück. Die Schwärmer meinten schon, ein wirkliches literarisches Theater gewonnen zu haben; die andern stutzten und waren recht besorgt.

Dann ging Heine fort, und alles war aus. Zunächst — ein Unglück kommt selten allein — mußte das kleine intime Haus im Prater aufgegeben werden, das nun Jarno für seine eigenen höhern Zwecke genommen hat und begreiflicherweise mit niemand teilen wollte. Der Verein spielte nun in irgend einem versteckten Zinshaus, in einem schlauchförmigen Saal ohne Licht und Weite. Alles verdarb da; denn nichts wurde richtig gesehen, richtig gehört, richtig gespürt. Eine ganze Kette kleiner Strindberg-Dramen, Schlafs „Meister Oelze“ und andres von Wert ging unbeachtet und unempfunden vorüber. Aber auch wer sich zwang, mit seinem Herzen und seinem Gewissen auf das Angestrengteste dabei zu sein, konnte keine Freude mehr finden. Jede Einheit des Spiels war verloren, jede Vertrautheit mit dem Ton des Wortes, jede Hingegebenheit an die Gewalt der Szene. In einem tappenden Nebeneinander sprachen und agierten die Darsteller durch das Stück. Und wenn früher die höhere geistige Gewalt die vielen in eins gebracht und den einzelnen Mangel verwischt hatte, so starrte jetzt die kleinlich komische Besonderheit eines jeden umso trübselig lächerlicher aus dem zerlegten Stück. Die rasch und zufällig zum Ensemble gebundene Eigenheit der stellenlosen kleinen Soubrette, der ältlichen Naiven, des verlumpten Bonvivants, des stimmschwachen Liebhabers, diese ganze, aus eben noch brauchbaren Minderwertigkeiten vereinigte Körperschaft eines Schauspiels, das streng und ernst sein wollte, erschien grausam entblößt und in seinen argen beruflichen Schwächen verraten. Nackteste Provinz grinste aus jeder Leistung und denaturierte den Willen und Wert der Dichter.

Das ist nun kaum besser geworden, da doch ein netter rundliche Raum, mit schönem Licht und leidlicher Akustik, zierlich und behaglich genug, diese Vorstellungen umgiebt. Nur daß sich der notwendige Annäherungsprozeß langsam vollzieht, der ein Ensemble schließlich von selbst gewissermaßen in der Dauer des Spielens zusammenschweißt, so daß nur mehr die aller ungefügigsten Enden auseinander stehen. Aber disparat und desparat genug bleiben die Abende noch immer; jede Rolle ihrem Darsteller und jeder Darsteller sich selbst überlassen. So mußten natürlich die beiden Dramen von höherm Stil: Schmidt-Bonns prachtvolle „Mutter Landstraße“ und „Wisegard“ von Stucken ausgelacht werden. Die letzte Premiére „Wanjuschins Kinder“, russisches Kleinbürgermilieu, recht breit und ganz episch gegeben, gewann vielleicht noch bei diesem Auseinanderspiel und hatte Erfolg.

Realismus, hoher Stil, Psychologie: dieses verwirrte Durcheinander zeigt, nicht so sinnfällig wie die ungebildete Schauspielerei, aber gewissermaßen eindringlicher die vage Planlosigkeit dieser Leitung. „Intimes

Theater", das hätte ein Programm sein sollen. Das hätte zu stillen, scharfumzirkelten dramatischen Bildern psychologischen oder genrehaften Inhalts verpflichten müssen. Auch die kargen Mittel des Personals und der Dekoration wiesen darauf hin. Neben den ersten Versuchen, die ich aufgezählt habe, hätten Gustav Wied, Axel Steenbuch, ein paar delikate Franzosen und verträumte Deutsche das Repertoire zu bilden gehabt. Die große naturalistische Entwicklung der Milieu-Tragik schließt sich bei diesen äußern Bedingungen von selber aus, und der weitlinge Stil von phantastischer Erhabenheit widerspricht der Enge des Raums und der notwendgen Dürftigkeit des Bühnenbildes. So müßte sich der ernsten Führung, die nur gründlich genug auf die Sache geht, das Richtige von selber bieten. Aber nach dem Literaturkalender und der Leihbibliothek allein darf die Direktion ihre Errungenschaften nicht auswählen. Erzählt man bloß, daß sowohl Schillers „Menschenfeind" und „Semele", als auch Heijermans „Hoffnung auf Segen" an diesem „Intimen Theater" gegeben worden sind, so wird die ganze klägliche Ziellosigkeit der angeblich modernen und künstlerischen Unternehmung mit einemmale klar.

An der Absicht mag nicht gezweifelt werden, aber die Einsicht scheint ganz zu fehlen. Auf Zufall und Laune ist alles gestellt; auch der Bestand des ganzen Theaters. Es hat seine Notwendigkeit um so weniger erwiesen, als es nicht einmal imstande war, seine Absicht klar auszusprechen. Und so werden, wenn etwa die leidige Geldnot dem kränklichen Verein einmal ganz den Atem abschneidet, vielleicht nur die mit mit aufrichtigen Bedauern an seine Abende denken, die irgendwann bei einer recht ernsten Szene recht herzlich haben lachen müssen.

Willi Handl.

Rundschau.

Das Lachen im Theater. Die charakteristische Verziehung des Gesichts, die man Lachen nennt, ist ein gesunder Sport und ein meistens harmloses Vergnügen. Im Theater aber zeitigt das Übermaß recht unangenehme Wirkungen; denn der Leidtragende ist immer der liebe Nächste. Ist er selbst ein rücksichtsvoller Mensch, der seinen Gefühlen im Notfall Zwang auferlegt, so wird er sich bemühen, nicht mit dröhnendem Rollkutscherlachen über jeden Witz zu quittieren, den der Schauspieler obligatorisch reißt. Er sagt sich, daß dieses stoßweise aus dem Herzen hüpfende Lachen als ruhestörender Lärm und grober Unfug wirkt, und erzieht sich zu einer stillen Heiterkeit, die darum nicht weniger herzlich zu sein braucht. Wenn es auch bisweilen nicht ganz leicht ist, die stürmischen Lachsalven auf das Niveau einer gewissen Gedämpftheit herabzustimmen — bei einigem guten Willen gelingt es doch, und die Übung macht uns auch in der Kunst des lautlosen Lachens zu Meistern. Wer in der Nähe des Olympos seinen Sitz aufschlagen

muß, ist den glücklichen Besitzern besserer Plätze von ganzem Herzen dankbar, wenn sie ihrer Komödienfreude nicht in schallendem Gelächter Ausdruck geben. Denn während das Publikum gar nicht zur Beruhigung kommt, nimmt das Spiel auf der Bühne ruhig seinen Fortgang. Wer von dieser sehr weit entfernt ist, versteht von den Schauspielern dann kein Wort, und wenn in einem heitern Stück die besonders zum Lachen reizenden Stellen sehr zahlreich sind, so geht einem schließlich der Zusammenhang verloren. Das ist bitter und verdirbt einem die Laune, wenn man das Stück nicht vor der Aufführung hat lesen können.

Aber es gibt noch ein andres Lachen, daß einem die Stimmung zerreißen kann: das Lachen der blöden Verständnislosigkeit und der unreinen Phantasie.

Nachmittags im Deutschen Theater, eine Vorstellung der Neuen Freien Volksbühne: „Minna von Barnhelm". Der Major will seiner Verlobten ins Schlafzimmer nachstürzen, Franziska aber hält ihn zurück und weist ihn auf sein „unpassendes Benehmen" neckisch hin. Und das Publikum? Es gab seinen Gefühlen in einem so rohen Lachen Ausdruck, als ob ihm ein kundiger Thebaner rüde Bierbankpointen erzählt hätte.

Im Schiller-Theater des Nordens. Clara Viebigs Einakter: „Die Bäuerin". Ein siecher Mann stöhnt und röchelt dem Tode entgegen. Da es aber der gemütsathletischen Leichenfrau zu lange dauert, bis der Exitus eintritt, macht sie allerlei drastische Rand- und Handbemerkungen. Jede ihrer edeln Redensarten weckt im Publikum ein fröhliches Lachen. Glücklicherweise sind es nur verhältnißmäßig wenige, die ihrer Heiterkeit Ausdruck geben: aber diese wenigen reichen gerade aus, uns die Stimmung zu rauben. Die Majestät des Allbezwingers Tod packt diese seelenvollen Zeitgenossen nicht mit leisem Schauer, und die Tragik der Geschehnisse geht eindruckslos an ihnen vorüber. In meiner unmittelbaren Nähe sitzt ein mozartbezopfter Backfisch, ein fünfzehnjähriges Provinzmädel, das mit gespitztem Mündchen ihre Weisheiten und Naseweisheiten von sich sächselt und unaufhörlich kichert. Solche Kinder soll der gute Onkel in die Konditorei oder ins Thaliatheater zu Charleys Tante schicken. In ernsten Theaterstücken haben sie nichts zu suchen: denn falls sie etwas darin finden, kann man zehn gegen eins wetten, daß sie es frisch und froh mißverstehen.

Einen Dramatiker darf mau nicht ohne weiteres traiter en maître de plaisir, und der Menschendarsteller der Schaubühne ist kein Zirkusclown. Wem das Theater nicht mehr ist als eine angenehme Zerstreuung, eine Ausfüllung müßiger Stunden, der mag sich getrost an Volksbelustigungen aller Art erfreuen oder den Tingeltangelzoten die Ehre geben.

E. G. Pauli.

Anmerkung. Man hört oft Leute, die sich über ein Drama unterhalten, sagen: das ist nicht natürlich, so handelt keiner, das tut keine Frau. In solchen Worten steckt eine falsche Anschauung. Was ein Mensch tun kann, ist nicht ausgemacht. Was wir Charakter nennen, setzt sich aus dem zusammen, was einer tut, vor allem der dramatische Charakter, der mehr sein kann als das Gleichnis eines wirklichen. Aber darauf kommt es an, ob uns das Drama selbst soweit bringt, daß wir ein Tun wie unser eigenes empfinden — daß es uns in seine Worte verstrickt und an sich fesselt wie ein Sieger an seinen Wagen. Daß einer solche Worte sagt, daß bei einem andern Unvorhergesehenes wie ein Blitz aus dem Boden schießt; Worte, die

plötzlich den Haß in einem Herzen erzeugen oder ein unterwürfiges Mädchen mit der Grazie eines befehlenden Kindes ausrüsten. Worte, zwischen denen Flammen hervorbrechen, die uns blenden, in die wir sinken und die uns schmelzen zu was es sei . . Es steckt die Anschauung darin, die sich immer noch nicht entwöhnt hat, das Was und Wie auseinanderzudenken — die hinter dem undurchdringlichen Gewebe der Worte noch eine Realität vermutet: die noch nicht begriffen hat, daß Vorhang und Bild eines ist. Der Dichter kann aus jeder Person jede Tat hervorlocken. Es kommt nur darauf an, wie eine Szene geführt ist. Wenn ein Handeln in einem Drama nicht zu überzeugen vermag, so ist der Dichter schuld, daß er die zauberenthaltenden Worte nicht gewußt hat. Es gibt keine kühnere Erfindung eines Selbstmords als jene am Schluß der Penthesilea, die ihn ohne Waffe vollbringt. Und dennoch bezwingt sie. Dieser Dichter kannte die Gewalt der Worte, die kalt und leise wie ein langsam eindringendes Messer das Herz des Hörers berühren und für einen Augenblick töten. In der Oberfläche, in dem, was man — im besten Fall unbesonnen — Form nennt (denn sie fordert den Begriff des Inhalts heraus), liegt das Wirkungsvermögen der Kunst; liegt die Wirklichkeit der Kunst.

E. Kalser.

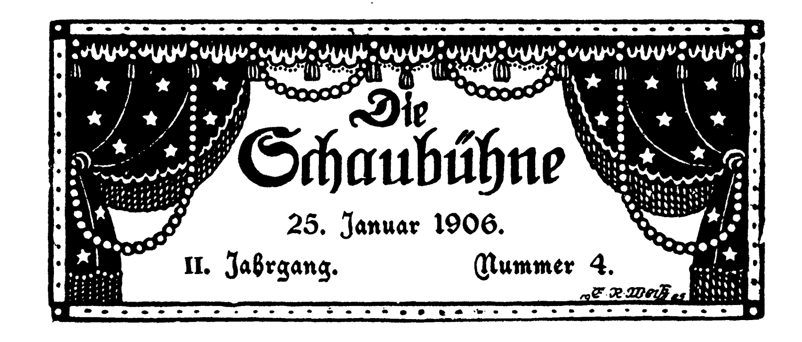
Verrohung der Kritik im achtzehnten Jahrhundert. In einer derben Parodie auf „Götz von Berlichingen", die J. F. Schink, ein bekannter Dramaturg und Dramatiker jener Zeit, 1778 veröffentlicht hat, heißt es:

„. . . manchmal kriegt man Rezensionen zu lesen,
Die natürlich so aussehn, als hätte sie
Ein Weibsbild geschrieben, das eben am bösen Wesen
Darniedergelegen. S'sind saubre Kritici
Und diese Kerle mit Weiberhirn
Sind unverschämt genug, mit dreister Stirn
Den Ton anzugeben in Deutschland!
S'ist meine Treu 'ne rechte Schand
Für die Kritik, daß sie in Pöbelshand
Gefallen ist, daß Gossenknaben
Und Barackenweiber sie tun handhaben."

Dazu bemerkt der Verfasser in einer Fußnote: „Man höre und lese nur, was vom Main, Rhein, der Oder, Spree, Elbe usw. her geurteilt wird — welcher Klopffechterton! Statt zu urteilen, schimpft man, und statt zu tadeln, gibt man den Staupbesen. Scharf kann und muß die Kritik gegen den Stümper sein, aber nicht schmutzig, nicht pöbelhaft, nicht im Ton der Bierschenken und Raspelhäuser. Und doch, hört man wohl seit einiger Zeit eine andre Sprache? Alles kunstrichtert in einem Tone: Alt und Jung, Professoren und Studenten, Männer und Knaben — denn wer hinge in unsern Tagen das Kunstrichterschild nicht aus?" — Hoffentlich ist dieser Schmerzensschrei eines alten Kollegen ein gelinder Trost für den Dichter Sudermann, der bekanntlich die Verrohung der Kritik mit seinem Eintritt in die Literatur, anno 1889, beginnen läßt.

E. L. S.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Die Tragikomödie.

Sogar der Pathetiker Schiller hat in seinem Essay über naive und sentimentalische Dichtung dem großen komischen Dichter vor dem großen tragischen die Palme zuerkannt. Auch kann es nichts Göttlicheres geben, nichts, was mehr die Unermeßlichkeit geistiger Freiheit bezeichnet, als wenn einer von uns Menschen zu Höhen zu gelangen vermag, von wo aus man mit heller Heiterkeit über alle Trauerspiele und Trauerernste zu lachen beginnt. Denn es ist nur ganz wenigen gegeben, daß ihnen das Stärkste und Größte, was wir können, und was nur mit der Menschheit selbst vergeht, seinen dennoch ach! so relativen und bedingten und darum winzigen und komischen Charakter offenbart. Es ist zum Beispiel wirklich nicht schwer, sich über Sudermann lustig zu machen, während man schon Aristophanes sein muß, um sich gegenüber Euripides eine solche Souveränität herauszunehmen. Darum kann ein klassisches Lustspiel nur als „Parodie" einer klassischen Tragödie möglich sein, und man erhebt sich, wenn der höchste menschliche Gipfel in der Tragödie erreicht ist, von dort aus in das Unbändige und Unendliche, in das Ätherische und Göttliche, und so nur entsteht eine Aristophanie, eine göttliche Komödie nicht im Sinn von Dante.

Aber wer kann von den Sterblichen lange an den Tischen der Götter verweilen? Nicht einmal Aristophanes blieb immer er selbst, und eine törichtere Titulatur als die des „deutschen Aristophanes", der Heine angeblich sein soll, ist niemals erfunden worden. Eher schon sind Ansätze dazu beim Nietzsche der fröhlichen Wissenschaft und der Götzendämmerung herauszufühlen. Dennoch aber kam Nietzsche über die gewaltige Tragik Zarathustras nicht hinaus und immer wieder zu ihr zurück. Das widerfuhr diesem Seltenen, und so dürfen wir lächeln, wenn viel Kleinere sich einbilden, längst schon von der komischen Muse gekränzt zu sein. Aber

sie irren sich, diese niedlichen Putten und Satyrmasken; sie vermögen höchstens etwas in der fragwürdigen Zwitterform der Tragikomödie.

Nicht nur, wer hoch über, auch wer tief unter dem Helden steht, kann ihn recht gut mit spöttischen Augen ansehen. Vom Standpunkt nämlich des Kammerdieners, wie das bekannte Sprichwort besagt. Allerdings ist ein Napoleon, angesehen mit Kammerdieneraugen, gar nicht Napoleon mehr, sondern ein sehr beliebiges Individuum, welches ebenso gut Gottlieb August Schulze heißen könnte. Wer aber, außer Iffland oder Oskar Blumenthal, würde über Gottlieb Komödien schreiben; das wäre doch zu langweilig und zu unliterarisch. Man darf demnach nicht Kammerdiener allein sein, sondern es ist durchaus nötig, auch noch vom Gegenfüßler dieser Menschengattung, nämlich dem spießbürgerlichen Heldenverehrer, entsprechende Ingredienzien für das tragikomische Ragout zu entlehnen. Es gibt Napoleonschwärmer, die es für völlig ausgeschlossen halten, daß ihr Gott sich jemals die Nase mit dem Taschentuch geputzt hätte, oder daß er Zahnschmerzen erlebte oder gar nach tüchtigen Mahlzeiten einen jener allgemein animalischen Verdauungsprozesse, die Scheerbart im Dramolet vom dummen Luder besungen hat. So etwas kann, nach der Meinung jener Verzückten, einem Napoleon nie und nimmermehr widerfahren, und nunmehr ist es eine Herzenslust für die Kammerdiener, zu opponieren. Ja wohl, euer Bonze, der große Napoleon machte allerdings jezuweilen in die Unaussprechlichen und hatte es nötig, die Wäsche zu wechseln. Das sagen wir euch, Philister, so sehr ihr auch schäumt. Nein, ihr Wütenden, wir fürchten euch nicht, sondern haben den Mut, mehr als das, wir haben den Heldenmut, laut euch ins Gesicht zu schreien: er machte in die Unaussprechlichen.

Somit ist das Wesen der Tragikomödie Philistrosität, die aus ihrer Haut heraus möchte und nicht kann. Der Philister Kammerdiener macht Opposition gegen den noch größern Philister, dem der Held nicht potenzierteste Menschlichkeit bedeutet, sondern eine Pagode.

Der Stil der Tragikomödie, ihr ganzes Formgefühl offenbart einen ähnlichen innern Zwiespalt. Dieser Zwitter blüht recht eigentlich in Zeiten, die gern einen Stil hätten und noch bis an den Hals im Naturalismus stecken. Dann hilft man sich mit einiger Bequemlichkeit, indem irgend ein konventionelles Versatzstück wieder auf die Bühne gebracht und zugleich parodiert wird, wodurch in der Tat mancher reizvolle Schnörkel und manche gewundene und groteske Linienführung erzielt wird. So bedeutet im ästhetischen Sinn die Tragikomödie eine Übergangserscheinung, die von der Stillosigkeit zwar noch nicht zum Stil führt, aber doch ein leidliches Kompromiß zu stande bringt.

Überhaupt wäre es doktrinäre Torheit, die Tragikomödie ganz und gar abzulehnen, da keine Kultur und kein Mensch ganz ohne Surrogate auszukommen vermag. Nur muß man, wenn nicht Gefahr entstehen

soll, eben wissen, daß es Surrogate sind. Und im übrigen kommt gerade bei solchen Nicht- und Zwitterformen alles darauf an, wer sich ihrer bedient. Wenn man sie nur nicht überschätzt und sich nicht verblüffen läßt, dann kann man so interessante Tragikomödianten, wie Wedekind und Shaw, mit epikuräischem Behagen genießen.

Aber die große Komödie ist damit noch nicht geschaffen, und vor der großen Tragödie, die es zu parodieren gilt, wird sie wohl schwerlich geboren werden. Samuel Lublinski.

Memoria initii.

Beinahe angstvoll drängtest du die Schläfen
In die kristallne Frühlingsabendbläue,
Als ob dein Auge, feucht und silbern, scheue,
Daß es die Flammen meines Auges träfen.

Dein Schauen war ein wildes starres Flehen,
Das sich wie auf ein Ziel ins Leere wandte
Und immer wieder doch in meinem brannte.
Denn was die Dinge zwingt, daß sie geschehen,

War, was im Grauen unentrinnbar lockte —
Die Hände lagen lose auf den Lehnen,
Wir maßen uns, und manchmal trat ein Sehnen
An unser Herz, daß uns das Atmen stockte —

Bis daß die Seelen, vom verruchten Irren
Erschöpft, ganz lautlos ineinander glitten
Und nicht den Hall von sachten Tritten
Vernahmen und Geklirr, wie Dolche klirren.

E. Kalser.

Jumalai.

„Jumalai? was bedeutet denn das?" fragt in Hauptmanns Glashüttenmärchen die Heldin, als dieser eigentümliche Ruf hörbar wird. „Ganz bestimmt, kleine Pippa, weiß ich das nicht", antwortet der Helde. „Aber wie mir däucht, heißt es: Freude für alle!" Urworte. Orphisch. Abracadabra: Zauberformeln ohne Sinn, also auch mit dem Sinn, den jeder heraus- oder hineinliest. Im Auslegen seid frisch und munter; legt ihrs nicht aus, so legt was unter. Jumalai kann ebenso gut heißen: Qual für alle, die fälschlich Neidbolde und Giftnickel genannt werden, weil sie dem verehrten Dichter Gerhart Hauptmann nicht seine Tänze nachtanzen, ja ihn am liebsten garnicht tanzen, sondern so fest und und gerade ausschreiten sehen möchten, wie es ihm allein gegeben ist. Sie sind doch wohl seine besten Freunde, nicht nur bessere als die, denen jeder seiner Wege der rechte Weg ist, sondern auch bessere als die, welche ihn von seinem eigensten Wege ablocken wollen. Vor einigen Jahren haben Broschürenschreiber seine allzu verständliche Kunst geschmält und ihm eine „unverständliche Kunst" abverlangt. Vielleicht ist ihm das Wort im Ohr haften geblieben. „Und Pippa tanzt!" mag dann durch diese Forderung, wo nicht hervorgerufen, so doch beeinflußt worden sein. Jedenfalls: wenn die Herren Broschürenschreiber jetzt wollen, haben sie eine unverständliche Kunst.

Im Ernst: wäre dieses Stück von einem unbekannten Autor eingereicht worden, kein Dramaturg, kein Direktor, kein Verleger hätte es zu Ende gelesen; hätte der unbekannte Autor dennoch auf eigene Kosten und Gefahr eine Aufführung zustande gebracht, kein Publikum wäre gesittet geblieben. All das mit Recht. Es ist so arg, daß auch die beliebte Entschuldigung ihre Geltung verliert: ein Werk von Hauptmann müsse unter allen Umständen zu unsrer Kenntnis gebracht werden. Gerade in Hauptmanns Interesse muß es das nicht. Er selbst wird sich darauf berufen, daß der Zuhörerkopf die Schuld trage, wenn wieder einmal eine Dichtung mit einem Kopf zusammengestoßen sei und es einen hohlen Klang gegeben habe. In hundert Fällen wird wirklich neunundneunzig Mal der Kopf die Schuld tragen; hier läge dann der eine, der hundertste Fall vor. Jumalai: die Qual ist groß. Der dumpfe Druck auf den Schädel, das

peinigende Unbehagen, das von dem gesehenen wie von dem gelesenen Stück ausgegangen ist, will nicht weichen. Man muß sich gründlich erleichtern. Andre haben den Inhalt verschwiegen, um ihre Leser zum Ansehen der Vorstellung zu veranlassen; ich erzähle ihn, um meine Leser davor zu bewahren.

In einer schlesischen Gebirgsschenke, bei Glasbläsern und Waldarbeitern, haust Pippa, ein venetianisches Kind. Wie eine Blüte auf biegsamem Stengel, wie eine feine, zierliche Ranke, so duftig und so zerbrechlich ist sie. Vielen fehlt irgend etwas zum Genie; man nennt dieses Etwas den göttlichen Funken. Pippa soll die Verkörperung des göttlichen Funkens sein. Sie stammt aus dem Glasofen, heißt es von ihr. „Fünkla" nennt sie der alte Glasbläser Huhn. Mit dem pflegt sie zu tanzen, ein Anblick, den sich der Glashüttendirektor hundert Lire kosten läßt. Er ist der raffende, schaffende Zweckmensch, der sich nach was Jungem, Lebendigem, Lustigem, nach was Leichtem und Göttlichem, nach Pippa sehnt. Der Tanz aber besteht darin, daß etwas Täppisches, Riesenhaftes etwas Schönes, Flinkes zu haschen sucht. Huhn also etwa der Naturalismus, dem der göttliche Funke ja auch versagt blieb oder die Phantasie. Michel Hellriegel nämlich, als die blonde Pippa ihn fest umschlungen hält, äußert mit überdeutlicher Beziehung: die Phantasie hat mich eingeschnürt und vorn einen blonden Knoten gemacht. Wer Michel Hellriegel ist? Hauptmann hats Holzbock anvertraut: er ist das Symbol für das, was in der deutschen Volksseele lebt; er ist der Jüngling voll Naivität und schlichtem Humor, voll Hoffen und Sehnen, der Jüngling, der mit Humor sich in sein tragisches Schicksal ergibt, der aber seine Illusionen nicht verliert, in ihnen weiterlebt. Zwischen ihm und Pippa ist Liebe auf den ersten Blick. Als Huhn sie aus der Schenke in seine Hütte geschleppt hat, befreit er sie und zieht mit ihr in die weite Welt. Der Gashüttendirektor hätte sie auch gern beraubt und macht sich, da man ihn übereilt hat, auf die Suche nach ihr. Er kommt zu Wann, einer mythischen Person von neunzig Jahren, die offenbar die Wissenschaft bedeuten soll und nur dreimal in die Hände zu klatschen braucht, um Pippa mit Nachhut herbeizuzaubern. Was folgt, seinem tatsächlichen Verlauf nach zu schildern, verzag ich. Vorher war Sand, auf den schwer und ohne Gewähr für Dichtigkeit und Festigkeit zu bauen war; jetzt ist Sumpf, in dem Sinn und Verstand, Märchen und

Wirklichkeit versinken. Sicher ist einzig das Ergebnis: Pippa stirbt, Huhn stirbt, und Michel zieht abermals in die Welt — der Jüngling, der mit Humor sich in sein tragisches Schicksal ergibt.

Wenn nur von Humor und von Tragik etwas zu spüren wäre! So rationalistisch sind wir wirklich nicht, einen klipp und klaren Begriff für jede Figur und jedes Wort zu begehren. Einer hat in Huhn die deutsche Sozialdemokratie, ein andrer in dem Glashüttendirektor Sudermann gesehen; mancher ist in seiner Erklärungswut noch viel ausschweifender gewesen. Das alles wäre gleichgültig. Horatio bekommt von Hamlet den Auftrag, ihn der Nachwelt zu erklären; so brauchte auch unser sinnlich ästhetischer Genuß nicht dadurch verkümmert zu werden, daß erst unsre Enkel von Hauptmann-Gelehrten alle geistigen Zusammenhänge erführen, wie erst unsre Väter durch die Goethe-Philologie den zweiten Teil des Faust verstehen gelernt haben. Aber schon unsre Urgroßväter sind von Euphorion, Lynkeus und Faustens Tod hingerissen worden. Sicherlich, selbst wir Kinder einer vernünftelnden Epoche gäben uns willig mit der Antwort zufrieden, die vor hundert Jahren auf die Frage erfolgte, was denn die vielen Menschen in Goethes „Märchen" machten. Die Antwort lautete: „Das Märchen, mein Freund". Das Märchen freilich muß vorhanden sein. Bei Hauptmann fehlt es. Er hätte noch viel mehr hineingeheimnissen dürfen. Wir hätten uns damit abgefunden, wenn nur der Klang, die Musik dieser Geheimnisse an unser Ohr, in unser Herz gedrungen wäre. Das ist leider nicht der Fall. Es wäre, vor dieser Todgeburt, Blasphemie, weiter Goethe und Shakespeare zum Vergleich zu bemühen. Bleiben wir hübsch bei Hauptmann. Erinnern wir uns der „Versunkenen Glocke". Ich liebe sie nicht, mit ihren undurchdringlich verworrenen Strecken, ihrer gebrechlichen Weisheit und ihrer billigen Resignation, mit ihren Schwülstigkeiten und ihrem Eklektizismus. Neben dem Glashüttenmärchen wird man sie mit Cymbeln und Posaunen feiern. Sie ist erfüllt von einer zärtlichen Waldespoesie und hat ein paar lebensderbe, saftvolle Gestalten. Verbindungsfäden spinnen sich zwischen der Menschenseele und den Naturmächten; es gibt dramatische Kraftpunkte, leuchtende Verse, echten Humor. Vor allem: diese Glocke tönt von erlittenem Leid. Nichts davon gilt für die letzten drei Akte des neuen Werks. Der

erste ist ein stimmendes Bild, der die schönste Nachfolge verdiente. Schon der zweite ist mit der äußern Technik des Stimmungsmachers hergestellt. Dann ist es aus, ganz aus. Was gesagt wird, ist entweder offenkundig seicht oder hat, schlimmernfalls, nur die Allüren des Tiefsinns. Wie es gesagt wird, grenzt ans Rätselhafte wenn man etwa an den „Armen Heinrich" denkt.

„In meine Winterhütte brach der Zauber ein.
Der Weisheit Eiswall räuberisch durchbrach er mir,
Der Goldgelockte. Obdach hab ich ihm gewährt
Aus väterlicher Seele, alter Tücke voll.
Wer ist der Fant, daß er dies Kind besitzen will,
Das göttliche, das meine Schiffe segeln macht —
Sie knacken, knistern, schaukeln leise hin und her,
Die alten Rümpfe, antiquarisch aufgehängt! —
Warum denn setz ich diesen Michel in mein Schiff,
Anstatt mit ganzer Flottenmacht aussegelnd mir,
Und im Triumph, verlassne Himmel wiederum
Zu unterwerfen, und als Galeone sie voran.
O, Eis auf meinem Scheitel, Eis in meinem Blut!
Du taust hinweg vor einem jähen Hauch des Glücks.
Du heiliger Hauch, o zünde nicht in meiner Brust
Die Feuersbrunst der Gier und wilden Lüste auf,
Daß ich, Saturn gleich, nicht die eignen Kinder schlucken muß.
Schlaft! euren Schlaf bewach ich und bewahre euch das,
Was flüchtig ist. Als Bilder schwebet mir vorbei,
So lang noch Bild, nicht Wesen, meine Seele ist,
Nicht klares, unsichtbares Element allein.
Modert, ihr Rümpfe! nnd nach neuen Fahrten dürst ich nicht."

Um die lächerliche Geheimnistuerei solch einer ohnmächtig trivialen Stelle ganz zu würdigen, muß man vielleicht den Zusammenhang kennen, in dem sie steht; ihre künstlerische Armseligkeit spricht für sich selbst. Noch schlimmer kann die Prosa selbstverständlich nicht sein. Sie hat nur nichts von der heimlichen Innigkeit, dem kräftigen Wohlklang, den Hauptmann früher seiner schlesischen Mundart abgewonnen hat, und ist dort, wo Michels Phantastentum hochdeutsch wiederklingen soll, von einer höchst geschmacklosen Gespreiztheit. Die Sprache im Drama verrät alles, muß alles verraten. Hier verrät sie, daß auch der Charakteristiker Hauptmann versagt hat. Selbst aus den schwächlichsten Mühseligkeiten dieses Dichters ragten bisher sichere Schöpfungen seiner eigensten Kunst, der Menschenbildnerei, heraus, wie Felsblöcke aus trüben, flachen Gewässern. Diesmal haben wir es mit flüchtigen Umrissen von Figuren zu tun, mit Papierrollen, willkürlich bekritzelt von einer zitternden Poetenhand. Dieser

Michel ist ein lebensunfähiges Gemisch aus dem Ofterdingen des Novalis und aus Peer Gynt, und von Pippa darf man ohne Übertreibung sagen, daß die Phantasie nie phantasieloser dargestellt worden ist. Dieses Wesen müßte glitzern und funkeln und schillern, es müßte blinken und blitzen und blenden, und ist ein dürftiges Bettelliesechen, das so gewiß aus Venedig stammt, wie unser edler Grüneberger auf dem Markusplatz wächst. Der pseudo-mystische Nebelglanz macht den Anblick vollends unerträglich. Jumalai: die Qual war groß.

Die Schauspielkunst ist vor solchen Gebilden machtlos. Trotzdem sind dieser Aufführung — die das Stück weder klarer noch schöner gemacht hat und auch nicht machen konnte, in der nur Sauer als Wann mit seiner verehrungswürdigen Menschlichkeit, Rittner als Huhn mit dem vollen Gewicht seiner urwüchsig gebliebenen Künstlerschaft gewirkt hat — trotzdem sind dieser Aufführung Jubelhymnen gesungen worden, wie ich sie lange nicht gehört habe. Der brave Herr Grunwald wurde mit Kainz verglichen, und für die kleine Orloff hatte die deutsche Sprache überhaupt keine Worte mehr. Dieser neumodische Unfug ist nicht bloß lästig für uns, sondern vor allem gefährlich für das junge Gemüse. Anfänger dürfen nicht mit Lob überfüttert werden, sie werden sonst zu früh satt und schlaff. Daß Reinhardts Frauenquartett in den letzten drei Jahren eher Rückschritte als Fortschritte gemacht hat, ist auf nichts andres zurückzuführen als auf so kritiklose Bewunderung. Die kleine Orloff, die man ahnungslos nnd munter neben, wenn nicht über die Sorma stellt, ist künstlerisch überhaupt noch nicht zu beurteilen. Sie ist unreif, unausgewachsen, eckig, eine Sylphe von sechzehn Jahren. Sie hat bisher drei Kinder gespielt, unreif, unausgewachsen, eckig, Sylphen von sechzehn Jahren. Hedwig Ekdal und Hannele habe ich unvergleichlich besser gesehen, Pippa war einfach mittelmäßig. Der notwendige Kontrast der Italienerin zu Michel dem Deutschen war nicht einmal angedeutet. Das hüpfte und sprang herum, semmelblond, dreist und gottesfürchtig, fühlte nichts und machte nichts fühlen. Und darum Sorma und was nicht noch alles! Es kann nicht gut tun. Wir wollen doch Kritiker sein und keine Fakire.

S. J.

Kainz und sein Tasso.

Was Josef Kainz gewesen ist, das haben wir im schönen Ausklingen noch jubelnd mitgenossen. Der geschmeidige Psychologe jünglinghafter Stürme und Melancholieen, schlank, scharf, glänzend und beweglich, eine jäh aufschießende Flamme neuer Künste. Was er werden soll, das erwarten wir in Ungeduld und in froher Hoffnung: der Meister kühner Charakteristik, der sichere Beherrscher alles Geistigen im Drama, der Bringer unerhörter innerer Spannungen, von den Nerven auf die Intelligenz gewendet, aufschlußreicher Farben, die nicht mehr verdecken, sondern nur erhellen, unterscheiden, entscheiden. Ein Entscheidender, ein Creator neuer Typen, ein Begründer neuer Techniken soll er uns sein. Dazu ist er ausersehen, wie jeder starke Geist, der, aus großem Können heraus ehrfürchtig, sein Handwerk ganz durchdrungen hat.

Was er ist, erleben wir mit zwiespältigem Anteil, in Bewunderung und Enttäuschung: Ein Übergang vom Heorischen ins Charakteristische, ein Temperament, das neue Felder sucht, eine Energie, die sich in den Nervositäten zwischen Vor und Zurück verausgabt. Ein krampfhaft angestrengter Zeichner, der den Stift mit solcher Wut aufsetzt, daß die harte Linie durch jede Farbe schlägt und Gleichmaß und Plastik des Bildes zerreißt, ein Brecher von Traditionen, der zuviel Neues will und zuwenig Neues gibt; ein blendender Virtuose, der die Worte an ihren feinsten Nerven hat; ein kluger Psychologe, der seine feinen Nerven in jedem Worte hat; in allem, ein aufreizend interessanter Schauspieler, den man fast immer in lauten Tönen preisen kann, den man nur nie in heilig wortloser Innigkeit lieben muß, als ein Göttliches, dessen Größe sich nur verehren, aber nicht ausdenken oder beschreiben läßt.

Es ist, dünkt mich, eine sträfliche Überhebung, von dem Maß an Seele, das ein Künstler auf der Bühne ausgibt, abschätzend zu sprechen. Die Schauspieler müssen nicht übel lachen, wenn vom Parkett oder in den gedruckten Spalten derart über sie geurteilt wird. Was wagen wir denn von den Seelen andrer zu wissen? Und was gehen sie uns an? Aber gerade die Bühne soll ein Ort der Offenbarungen sein. Wir hören Töne, Worte, den Rhythmus eines bestimmten Sprechens; wir sehen Mienen, Gesten, Bewegungen, die Äußerung eines bestimmten Gliederbaues in bestimmten Situationen und Affekten. Was sich zeigt, ist Körper, den seine eigene Natur unwillkürlich, den der Gedanke willkürlich, und den die Intuition in einer geheimnisvoll ungewollten Willkür dirigiert. Was sich daraus, im einzelnen und im gesamten Bild, erschließen läßt, ist physiologische Anlage, Intelligenz oder Phantasie. Eines von diesen dreien oder ihr Verhältnis untereinander ist immer gemeint, wenn irgendwo kritisch auf die Seele eines Schauspielers hingeleuchtet wird. Ich möchte mich erbieten, dies in jedem einzelnen Fall strikt nachzu-

weisen. Die Seele — wenn man schon die unwandelbare Tiefe und Fülle innerster Empfindungen so nennen will — ist wahrscheinlich das seltenste, heikelste, nur in den engsten Grenzen brauchbare, nur in den eigensten Fällen willige Mittel zum künstlerischen Zweck.

Dies sei hier eingeschaltet, weil jetzt der Vorwurf gegen Kainz beliebt wird, daß seine Schöpfungen ohne Seele sind. Die Seele von Josef Kainz geht mich nichts an. Ich kenne sie nicht, ich verlange sie nicht, ich brauche sie nicht, ich weiß nicht, ob sie mir, erkennbar nahegebracht, gefallen würde. Ich weiß nur, daß seine Seele nicht die des Mortimer, nicht die des Romeo, nicht die des Franz Moor sein kann. Weil — um aus tausend Gründen den schlagendsten zu wählen — diese Herren nur wenig über zwanzig, Kainz aber weit über vierzig Jahre alt ist; und die tödliche Weite dieses Abstandes kann keine noch so flügelstarke Seele heil durchmessen. Dennoch war er vor kurzem noch der heißeste Romeo, der menschlich bedeutendste Mortimer, den unsre Tage gesehen haben; dennoch ist sein unvergleichlicher Franz Moor mit allen berauschend gefährlichen Reichtümern dieser dunkeln Seele beladen. Nein, daran fehlt es nicht. Was er begreift, ergreift er und, wenn die Mittel taugen und der Einfall will, hält er es fest, so fest, daß das innerste Leben daraus heraufschreit, jedem zur erfüllenden Überzeugung.

Wenn die Mittel taugen und der Einfall will. Die Mittel sind seines Körpers, der Einfall seiner Phantasie. Beide müssen sich, wie die Jahre gehen, miteinander und durcheinander verwandeln. Gleich bleibt, bei jedem Menschen zwischen dem Alter der Reife und dem Alter des Siechens, nur die Intelligenz: der Gang und die Schrittweite des bewußten Denkens. Sie versagt bei ihm niemals. Sie stellt ihr Licht in alle Winkel seiner Rollen, sie wählt, sondert, ordnet seine Einfälle, sie zwingt seine weithin schmetternde Stimme, seinen fein gelenkigen Körper zu jedem stärksten und verwegensten Ausdruck. Sie umklammert am festesten, am engsten, am längsten alle seine Schöpfungen und täuscht ihm so, verspätet noch, eine scheinbare Nähe vor. Er weiß seinen Romeo, seinen Mortimer, seinen Carlos noch, und darum glaubt er ihn zu können, wenn auch sein Organismus die unveräußerlichen Wahrheiten dieser durchaus jugendlichen Menschen schon verloren hat. Nicht seine Seele, sein Körper ist von diesen verliebten Wildlingen weg. Und wenn er sie spielt, staunt alles über so viel Kunst, zetert alles über so wenig Seele.

Die Verlockung seiner Mittel hat viel Schuld daran. Sie haben seine Klugheit die ganzen Jahre her genug genarrt. Mit diesem hellen, unzerbrechlichen, hochaufzüngelnden Organ, mit diesem schmalen, katzenhaft geschmeidigen Leib möchte man freilich ein Spieler von Jünglingen bleiben, solange Leib und Organ zusammenhalten. Aber die Wahrheit in der Kunst ist ein Geschenk des Blutes. Und sein Blut will die un=

gestüme Jugend nicht mehr. Es muß doch, nach soviel Jahren des Lebens und Erlebens, ruhiger, wenn auch nicht kälter, rollen. Darum hilft aller Verstand und alle Technik nichts; man hört die Worte jagen, man sieht die Glieder sich recken oder krümmen — aber Ton und Geberde laufen immer am glatten Faden der Überlegung, in ihrer stärksten Schönheit noch geleitet, gemodelt, gemeistert von einem stärkern Geist. Das Blut hat keinen Anteil. Die Phantasie freilich schwingt sich noch manchmal zurück, schenkt Einfälle her, die heißestes Leben vorspiegeln, für einen kurzen, allzuvergänglichen Moment. Da ist im Don Carlos etwa ein Spielen mit dem Brief oder ein langgezogenes, verächtliches Wegwerfen des Schwertes, die nicht nur Jugend, die wahrhaftig erlebte Kindlichkeit vor die Sinne zaubern. Aber dann löscht es wieder aus; der Einfall verzehrt sich in der Nuance und wirkt nicht weiter. Seine Echtheit hat zur ganzen Figur keine Beziehung mehr; das Gefühl geht in Bewunderung unter.

Das ist jetzt der schmerzliche Übergang dieses Künstlers. Seine Intelligenz, die sich allzu verliebt bei den ersten Triumphen seiner jungen Feuerköpfe verweilt hat, muß nun die Entwicklung seines Körpers, die Wandlung seines Blutes anerkennen. Dann wird, aus ihrem neuen Einverständnis, wieder der große Einfall blühen, der Menschen, nicht nur menschliche Züge bildet. Er muß nun Männer der Reife, der Schärfe und des Geistes erschaffen. Sein Franz Moor war der Anfang, ein kühner und großer Anfang, getragen von einer starken und schönen Idee, das Beste und Ganzeste, was Kainz in seiner wiener Zeit gegeben hat. Es könnte Richard der Dritte folgen und Mephisto und der Richter Adam vielleicht und vielleicht Shylock. Und alle würden sie, wenn die späte Jugend einmal ganz aus seiner Technik weggewischt ist, auf einmal auch eine „Seele" haben, die vielbegehrte, nie definierte Seele, die wahrhaftig und gewißlich nichts anderes ist, als die harmonische Kongruenz von Mitteln, Intelligenz und Phantasie. Ich freue mich auf das endgültige Wiederauftreten der Seele von Josef Kainz.

Inzwischen hat er noch einmal, hoffentlich zum letztenmal, auf seine Jugendlichkeit zurückgegriffen und den Torquato Tasso gespielt. Ohne Seele, versteht sich. Und mit einem gewagten Einfall im vierten, mit einem blendenden Einfall im fünften Akt. Der erste und der zweite gingen leer aus, ganz leer. Als ob sich ein kleiner schüchterner Don Carlos in Goethes Versen verirrt und verwirrt hätte. Im Ernst, so peinlich war dieses bemühte Nachschleppen technischer und gedanklicher Arbeit von vordem kaum noch in einer Leistung Kainzens zu spüren. Selbst alle Vornehmheit, die sonst sein Wort und seine Geberde stolz erhält, schien ihn verlassen zu haben; stumpf und dumpf fiel ihm das edle Wort Goethes von den Lippen und klang nicht. Im vierten Akt erst lebte er an seinem eigenen Einfall wieder auf. Es war eine grandiose Darstellung

krankhaften Mißtrauens, kleiner Gekränktheit. Zu klein für den Tasso Goethes, will mir scheinen; denn der große Geist, der in dem Gedicht webt, sieht alles, was nur die höchsten Maße männlicher Vollendung nicht erreicht, schon als verderbliche Minderung des Menschentums an. Für giftig überreizten Wahn kann in dieser Harmonie edelster Gedanken keine Stelle sein. Kainz aber wollte es so; und konnte, was er wollte. Wie ein unheimliches Feuer prasselte der verhaltene Geist tückischen Ärgernisses aus ihm los. Seine Stimme kam bis zu einem beißenden Keifen hinauf und sank dann in der geheuchelten Demut zu einem höhnisch gezogenen Säuseln herunter. Der unruhige Schritt, das jäh herumgeworfene Auge, die Hast der Geberden drohten und zitterten zugleich. Der ganze Mensch, von seiner Schlechtigkeit getrieben und doch noch mit ihr spielend, Tyrann und Opfer seines Gewissens in einem. Es war eine meisterhafte, packend schöne und belebte Zeichnung, das eigene Werk eines großen Künstlers, der sich auf den Wegen seines Einfalls von der Rolle, die sein Blut nicht wollte, weit entfernt hat.

Der Schluß des fünften Aktes gehört ganz dem überlegenden Geist, dem diesmal auch die Mittel ganz gehorchten. Kainz spielte da den wieder aufgerichteten, den gereiften Tasso. Mit einer Geradheit und Gewalt, die dem zagen kranken Jüngling von früher nicht mehr gehörten, mit einer innern Freiheit, die durchaus unabhängig von jeder Entwicklung war. Tasso als Kainz, Kainz als Mann. Da fand er eben seine Kräfte wieder, alle beisammen, und jede gehorchte jeder. Nichts Jünglinghaftes, Kämpfendes, Ungewisses war mehr in der Figur; der Mann stand da und sprach aus weiter, beruhigter Brust. Und die Worte klangen wahr, und die Geberden zeugten für die Tiefe des Erlebens, und die Kunst war echt und hatte ihre Seele. In diesem Angenblick war Kainz der Künstler der männlichen Vollendung, der Künstler der klaren Reife, der Kainz der nächsten Jahre.

*

Von der übrigen Aufführung ist nicht viel Gutes zu berichten. Keine einzige Rolle war zur makellosen Vollendung gelungen, und der Stil der andern stimmte nicht zum Stil dieses Tasso. Das Schmerzlichste ist, daß kaum eine Möglichkeit gewesen wäre, die schweren Mängel dieser Vorstellung mit dem heutigen Ensemble zu überwinden. Für die sublime Geistigkeit und den adeligen Rhythmus dieser Verse haben die Jungen, die am Realismus und in der Konversation geschult sind, noch nicht den Stil. Und die Alten, die ihn hätten, haben das lebendige Feuer nicht mehr, ohne das diese unendlich klare Weisheit zu lehrhaft, dieses zarte warme Leben zu gespenstisch wird. Und so muß sich gerade die innige Begeisterung der Freunde, die von diesem hohen Unternehmen des Burgtheaters das Höchste erwartet hatten, mit umso tieferm Weh gestehen: Es ist nicht mehr möglich. Willi Handl.

Zum Fall Bahr.

Possart machte mit dem Prinzregenten-Theater neunhunderttausend Mark Defizit und ging. Eindrucksvoller ließ sich ein Abgang kaum gestalten. Diesmal aber war er gegen seinen Willen inszeniert worden Vielleicht der letzte Akt dieser Lebenskomödie, gewiß aber der erste, der das Talent ihres Helden, des großen Geschäftsmanns, desavouierte. Wir wollen nicht ungerecht sein: Das Prinzregenten-Theater war eine Tat, aus mateziellen Beweggründen zwar geboren, aber in ihrem Resultat von ideeller Bedeutung. Die Kunst des Organisators, wie die des Diplomaten heißt: Konjunkturen schaffen, erkennen, ausnützen. Diese Kunst verstand Possart besser als irgend eine andre. Aber sein Ehrgeiz, der nichts kannte als die eigene große Geste, wurde ihm zum Verderben: das Prinzregenten-Theater hatte er errichtet als Wahrzeichen seiner Macht; es fiel und, so mußte auch er fallen.

Daß Possart zu den wenigen außerordentlichen Theaterfachmännern zählt, die gegenwärtig leben, darüber waltet, allem kritiklosen Lob und Tadel zum Trotz, unter Sachkundigen kein Zweifel. Allein, wie so manchem großen Schauspieler, mangelte ihm die kluge Fähigkeit, sich dem „Ensemble" anzupassen. Wie er seine Glanzrollen spielte, als seien die die Stücke nur dieser Rollen wegen und diese Rollen wiederum nur um Ernst von Possarts willen geschrieben, so galt ihm das Hoftheater gleichsam als Hintergrund zu seiner Intendantenuniform. Auf solche Weise wurde er dem Institut, das er auf die Höhe einer vergangenen Epoche zurückzuführen berufen war, zum Verhängnis. Als Regisseur widmete er sich fast ausschließlich der Oper. Nicht zum Vorteil des Repertoirs, wohl aber zum Nachteil des Etats. Was nicht Gelegenheit zu Massenentfaltung und andern Regiekunststücken bot, wurde vom Spielplan ziemlich rücksichtslos verbannt. Die Spieloper gewöhnte man den Münchnern einfach ab; für einen bis zum Überdruß einseitigen Wagnerkult wurden Unsummen hinausgeworfen, sodaß beim Schauspiel geknausert werden mußte, wie an einer Provinzbühne. Gewiß: die meisterhaften Mozartaufführungen auf der Drehbühne sollen ihm nicht vergessen werden. Allein die wandten sich mit ihren unerhörten Eintrittspreisen unzweideutig an das Fremdenpublikum. Und das Schauspiel? Die unumgänglichen Novitäten wurden, unbekümmert um literarischen Wert oder Unwert, aus Berlin bezogen und nach berliner Muster insceniert. Ihn ging das nichts an; er überließ es seinen Regisseuren. Seine Rollen lagen ja auf dem Gebiet des klassischen Dramas. Und er spielte sie. Aber nicht nur die Rollen spielte er, nein, man kann es ohne Übertreibung sagen, er allein spielte die ganzen Stücke. Was sich an künstlerischer Eigenart neben ihm Geltung zu verschaffen suchte, wurde in Grund und Boden gespielt.

Mit der Berufung Mottls zum Generalmusikdirektor wurde das, soweit es die Oper betraf, in geradezu erstaunlich kurzer Zeit anders. Mottl ist nicht der Mann, sich im Bereich seiner Befugnisse irgend einer Instanz der Welt unterzuordnen. Das mußte auch Freiherr von Speidel, der neue Intendant, sehr bald nach seinem Amtsantritt erfahren. Welche Personen oder Umstände die Berufung dieses Herrn gerade zu diesem Posten förderten, wird dem normalen Menschenverstand wohl ewig rätselhaft bleiben. Herr von Speidel besitzt eingestandener und inzwischen auch erwiesener Maßen in Dingen des Theaters nicht die geringste Kenntnis, geschweige denn Erfahrung. Und dennoch, wird man mir einwenden, war er es, der Hermann Bahr zum Oberregisseur ernannte. Es gibt Leute, die darauf erwidern: Eben darum ernannte er ihn. Keiner der beiden Einwände ist richtig. Die Berufung Bahrs durch Herrn von Speidel war im letzten Grunde Privatsache, Familienangelegenheit. Die öffentliche Meinung pflegt solche persönlichen Motive nicht anzuerkennen, sie sagt: Willkür. Aber darum handelt es sich heute nicht mehr; wir haben uns mit der Tatsache — so oder so — abzufinden. Man hat die Ernennung Bahrs zu einem „Fall" aufgedonnert. Die Schauspieler entrüsten sich: Was versteht ein Literat von der Bühnenpraxis? Die ultramontane Presse jammert: Ein Pornograph, ein Anarchist, ein Heide! Das Publikum munkelt: Ein defekter Charakter. — Wozu der Lärm? Die beiden Fragen, um die es sich handelt, sind ganz unkompliziert und lauten, sachlich gesprochen: Was hat Bahr in München zu leisten, und kann er das leisten? Nun, die erste Frage wurde bereits gestreift. Was uns in München vor allem andern not tut, sind vollwertige Aufführungen des Stildramas. Das Hoftheater ist — wie die Verhältnisse hier liegen — die einzige Bühne, die solche Aufführungen herausbringen kann. Daraus erwächst uns ein Recht, zu fordern, und ihr die Pflicht, unsre Forderungen zu erfüllen. Diese Pflicht hat das Hoftheater während der letzten Jahre in unverantwortlicher Weise versäumt. Das klassische Drama wurde in einer für jeden Menschen von einigermaßen verfeinerten Theaterbedürfnissen geradezu beschämender Weise vernachlässigt. Wenn ich sage, daß „Herodes und Mariamne" in München noch nicht aufgeführt wurde, so klingt das unwahrscheinlicher, als mir lieb ist. Wird wirklich einmal ein gutes Stück gegeben, so wird es dermaßen schlecht gegeben, daß Leute vou Geschmack es vorziehen, den Abend statt im Hoftheater, in einem unserer wirklich recht respektabeln Variétés zu verbringen. Woran liegt das wohl? Es liegt nicht etwa, wenigstens nicht wesentlich, an den darstellerischen Kräften. Die Hofbühne verfügt über eine Reihe begabter Schauspieler,; ich nenne nur Lützenkirchen, Monnard, Suske, Wohlmut; in Häusser blieb ihr einer der genialen Darsteller der Glanzzeit erhalten. Unter den Damen der Bühne 'freilich haben die Grazien ihre Gaben schon ein wenig sparsamer verteilt. Immerhin: auch dieser

Mangel fällt nicht allzu schwer in die Schale, denn er läßt sich durch ein paar verständige Neuengagements ausgleichen. Was aber vermag ein Verband einzelner tüchtiger Künstler ohne eine künstlerisch und literarisch zielbewußte Leitung, ich meine: ohne einen Regisseur, dessen Fähigkeiten sich nicht in der Beherrschung des technischen Apparats erschöpfen, ohne einen Dramaturgen, der auch andern Anforderungen gewachsen ist als der, einlaufende Stücke zu lesen und zu rubrizieren. Man wird es mir nicht glauben: das münchner Hoftheater besitzt überhaupt keinen Dramaturgen. Bis vor kurzem war der Posten zwar besetzt, jedoch, wie sich aus den Befugnissen jenes alten Herrn so wie aus seiner Dotierung nachweisen läßt, nur nominell.

Die Geschichte des Theaters lehrt es uns, und Reinhardt hat es uns in diesen Tagen wieder vor Augen geführt: Regie ist alles. Man wird dieses Wort nicht mißdeuten als eine Minderachtung des Schauspielers. Ich sehe in dem Regisseur durchaus nicht bloß einen Oberbefehlshaber der Schauspiel-„Truppe". Das Wesen der Regie unterscheidet sich durchaus von dem der Schauspielkunst. Die verbreitete Ansicht, ein tüchtiger Regisseur könne nur aus dem Schauspielerstande hervorgehn, beruht auf einem grundsätzlichen Irrtum. An Regisseuren fehlt es nun hier keineswegs. Was uns umsomehr mangelt, ist ein Mann von feiner, scharfer, künstlerisch entwickelter Intelligenz, von gereifter Eigenart und einem imponierenden Temperament, der sich die Begeisterung der seiner Leitung anvertrauten Mitarbeiter zu erobern, sie für die gemeinsame Aufgabe zu entflammen und mit unabirrbarem Zielbewußtsein zum Sieg zu führen versteht. Vielleicht müßte er Regisseur und Dramaturg in einer Person sein, wie es alle großen Bühnenleiter waren. Aber wo fände er sich?

Leute, die Hermann Bahr auf der Bühne nicht nur als Dramatiker kennen lernten, behaupten, er sei der Ersehnte. Ein bekannter Bühnenschriftsteller sagte mir: „Bahr ist der ideale Regisseur." Dieser Enthusiasmus klingt ein wenig nach Partei. Fragen wir die Gegenpartei. Sie sagt mit Beckmesser: „Wer ist der Mensch? Er gefällt mir nicht!" Zu deutsch: Charakterloser Kerl. Weder das eine noch das andre ist bis jetzt endgiltig erwiesen. Ich für meine Person bin der frivolen Meinung, daß die Frage nach dem Charakter durch den Befähigungsnachweis als Regisseur erledigt wird, wie denn anderseits Hermann Bahr, und wäre er rein wie ein unbeschriebenes Blatt, sehr bald für uns erledigt sein wird, falls er uns den Befähigungsnachweis schuldig bleibt.

Bahr hat viel Verständiges über das Theater geschrieben; manches davon wird auch in hundert Jahren noch seine Geltung haben. Sein Spürsinn für die entwicklungsfähigen Keime zukunftsstarker Begabungen ist fast sprichwörtlich geworden. Vielleicht beweist das etwas zu seinen Gunsten. Auf alle Fälle aber: Erst gebt ihm Gelegenheit, zu zeigen, was er kann! Dann urteilt!

Otto Falckenberg.

Mauthners Dialoge.

Mauthners „Totengespräche" sind als Buch erschienen! Für alle, die Mauthnersche Oasen in der Mosseschen Feuilleton-Wüste zu finden wußten, eine lang ersehnte, köstliche Gabe. In jahrelangen Zwischenräumen erschienen hin und wieder diese seltsamen kleinen Kunstwerke, in denen irgend ein viel beschwatztes Thema des Tages hinaufgerückt wurde in die reine Atmosphäre eines starken persönlichen Denkens. Den Dialogen des alten Lucian, der vor siebzehn Jahrhunderten die antike Kultur mit unsterblichem Witz zu Grabe gespottet hat, entnahmen diese Mauthnerschen Betrachtungen den Grundriß ihrer Form. Und fast ausschließlich waren es „Totengespräche" — erdentbundene Geister der Größten unter den Erdenwanderern waren es, die in diesen Dialogen das Wort führten und die Dinge und Menschen erwogen, fern vom vielfachen Egoismus der Lebenden, fern vom Interessenkampf der Parteilichen, fern von Alltag und Zeitung — sub specie aeterni.

Nun sind diese Dialoge in einem mit vornehmem Geschmack, reich und doch einfach ausgestatteten Buch vereint. (Axel Junckers Verlag.)

Vom ästhetisch formalen Standpunkt ist dies Buch vielleicht das unantastbarste unter allen Schriften Mauthners. Auch wer zu den Leuten gehört, die Mauthners rein künstlerischer Produktion geteilte Gefühle entgegenbringen, und die seinen philosophischen Stil „zu journalistisch" heißen — selbst der wird zugeben müssen, daß die künstlerische Leichtigkeit und Anmut, mit der hier schwerstes gedankliches Erleben gestaltet ist, die freie Heiterkeit und spielende Sicherheit, mit der hier eine altadelige Grenzform philosophischen und poetischen Schaffens neu belebt ist, daß all diese Schönheit einen einheitlich eigenen Stil dokumentiert, dessen selbständig starkes Leben jeden kritischen Einwand unmöglich macht. Vielleicht konnte Fritz Mauthners intimste Eigenart sich nirgends vollendeter entfalten als in dieser Grenzform; sicherlich konnte kein zeitgenössischer Autor diese Form so von innen heraus neuschaffen wie Mauthner — denn unter den lebenden Artisten war vielleicht keiner genug Philosoph, unter den nach Nietzsche lebenden Philosophen gewiß keiner Artist genug dazu. Niemand wird daran denken, diesen kleinen graziösen Band an kulturellem Gewicht und an Wirksamkeit Mauthners großem leidenschaftlichen Denkerwerk zu vergleichen, aber als unmittelbar wirkendes, genossenes, gelesenes Literaturprodukt wird dies Buch vielleicht von allen bisherigen Schriften Mauthners am längsten leben — weil sich noch nie eine Form so rund, so organisch innig um den Inhalt der Mauthnerschen Persönlichkeit geschlossen hat wie der Stil dieser philosophischen Capriccios.

Die ganze Mythenwelt der Antike mit ihren zahllosen, von tausend Jahre tätiger Tradition geformten Variationen war für Lucians phantastische

Laune der ungeheure Spielplatz. Wenn er die böse Weisheit seines Witzes der Wechselrede von Göttern oder Toten anvertrauen wollte, so stand ihm in Olymp oder Hades ein Szenerie bereit, die ihm wie von selbst hunderterlei sichere und belebende Wirkungen in die Hände spielte. Hier steht nun der Schriftsteller unsrer Tage in großem Nachteil. Wie wenig an sinnlichen Details bietet der Himmel und das Paradies der blassen christlichen Tradition Fritz Mauthner für seine Totengespräche dar. Kaum daß einmal die Gottvatergestalt, Michel Angeloscher Prägung etwa, zu einer feierlichen, oder die noch am reichsten ausgestattete Figur der christlichen Himmelsmythe, Petrus, der Pförtner, zu einer heitern Wirkung herangezogen werden kann. Sonst aber steht Mauthner bei seiner Schilderung des Jenseits fast ganz auf sich selbst. Der großen Gefahr, die darin liegt, daß nun die Phantasie eines Einzelnen aus dem Nichts eine Welt erschaffen soll, die in andern Kulturen organisch aus dem Geist ungezählter Generationen erwuchs, der Gefahr peinlich willkürlich und dürftig farblos zu wirken, entgeht Mauthner sehr glücklich, indem er jeden Versuch unterläßt, ein einheitlich gewisses Bild seines Jenseits aufzubauen. In jedem Dialog begegnen wir neuen Vorstellungen, Vorstellungen, die sich oft kreuzen und aufheben: die unsterblichen Philosophen hausen bald in einem Palast aus Lichtkrystallen, bald in einer sehr symbolischen Kegelbahn, Goethe ist bald auf dem Gipfel des Himalaya als Gott Mahadö zu finden, bald ist er Vorsitzender des elysäischen Dichterclubs, in einem Dialog soll die Wahl der Unsterblichen über die Aufnahme eines neuen Genossen entscheiden, im nächsten geben die Stimmen des irdischen Trauergefolges den Ausschlag u. s. f. Dies unbekümmert freie Treiben in Widersprüchen nimmt Mauthners himmlischer Welt ganz die Gefahr dünner poetischer Pedanterie; so erfreut alles Willkürliche als offenes heiteres Spiel, und die durcheinanderwirrenden Mannigfaltigkeiten geben dem Szenenbild einen Schein von Buntheit und Reichtum.

In diese zum Teil mit tiefsinnigen Humor gezeichneten Szenerien setzt nun Mauthner die Gestalten seiner unsterblichen Toten. Er zeichnet sie mit so energischer Porträtiererkunst, daß man nicht weiß, ob man mehr das üppig reiche Wissen bewundern soll, das aus jedem Gebiet menschlicher Kulturgeschichte mit leichtem Griff die Fülle des Materials emporhebt, oder das dichterische Talent, das historisch erfaßtes Leben mit so wenigen Atemzügen zu neuer Wärme anzufachen weiß. Es ist höchst erstaunlich zu sehen, wie mit so ein paar starken Worten das Bild eines Cäsars gegen das Alexanders, Wilhelm der Erste gegen den alten Fritz, Sophokles gegen Aischylos, Schopenhauer gegen Kant abgesetzt wird. Jede Gestalt ist in das Licht eines leisen, liebevollen Humors getaucht, der gewisse charakteristische Menschlichkeiten der Großen mit leichter stilsicherer Übertreibung verdeutlicht, um ihren Ernst, ihren Ewigkeitswert desto ergriffener hindurchfühlen zu lassen. Nur selten, wie bei Victor Hugo und bei

Aristoteles, wird der Humor der Zeichnung zu polemischer Ironie. Aber verspottet oder verehrt, alle diese Toten sind überaus lebendig.

Ich sagte, daß die Form dieser Dialoge sich unvergleichlich innig an die melancholische Heiterkeit dieses wissensmächtigen, gestaltungsfeinen, philosophisch leidenschaftlichen Geistes anschließt. Aber auch inhaltlich umspannt dies Buch wie in einem gedrängten Auszuge Fritz Mauthners ganzes Lebenswerk. Mit geistreich lustigen Parodien berühmter Zeitgenossen begann er seine literarische Laufbahn — noch in diesen Dialogen ist es verblüffend, wie mit dem ersten Anschlag vollebendig Stil und Denkweise, Tonart und Tendenz getroffen ist, wenn der alte Goethe den Mund auftut, Napoleon seine Kommandosprache vernehmen läßt, oder Schopenhauer genialisch Galle verspritzt. Und andern Endes sprechen all diese kunstvollen Gestalten doch nur an dem einen großen Wort, das Mauthner in dem riesigen Werke von der „Kritik der Sprache" zu künden unternahm. Nicht nur daß an einigen Stellen geradezu Probleme der Sprachkritik gestreift werden — der heimliche Grundton des ganzen Buches der „Totengespräche" klingt diesem Thema zu. Die Anlässe sind wohl verschiedenartig genug; aber ob (wie in den Dialogen Cervantes, Kantfeier, Goethes Apotheose) die kleinliche Jubelfeier eines großen Toten der Betrachtung Anstoß gab, ob, wie im Dialog Descartes, mit Ernst die Überschätzung eines Vielberufenen bekämpft, oder das Unding des „Philosophenkongresses" verlacht wird, ob ein großer Toter in die Schar der Unsterblichen eingeführt und dabei sein tiefstes Wesen in prachtvollen Bildern erleuchtet wird (Anzengruber, Keller, Fontane, Nietzsche und am psychologisch großartigsten wohl in dem jüngsten der Dialoge: Bismarck) — immer und überall, jedem Kulturproblem und jedem dieser großen Menschenrätsel gegenüber entwirkt sich die Grundkraft seines Wesens: die leidenschaftlich tiefe Skepsis, die die kleinen Vorurteile und Ungerechtigkeiten der Menschen mit einem wehmütig milden Lächeln abwehrt, und mit fast erschreckend ingrimmiger Energie den großen unheilvollen Dogmen der Menschheit den Krieg kündet. Den ersten und gründlichsten Kritiker der Menschenworte, den unermüdlichen Frager Sokrates macht Mauthner am liebsten zum Sprecher seiner Meinung. In der bittern Schalkheit, der lächelnden Resignation seiner Reden wird offenbar, was Wurzel dieses furchtlos großen stolzen Zweifels ist — und man erkennt eine tiefe Bescheidenheit, eine scheue Ehrfurcht, eine grenzenlose Liebe für die von keinem armseligen Menschenhirn zu bezwingenden Wunder des Lebens. Und man erkennt, was die Frucht dieses Zweifels sein wird: eine furchtlos ehrliche Verehrung, ein alles beachtendes, duldsames Verstehen, und eine stolze, in herber Bescheidenheit beherrschte Liebe für all diese wunderreichen Erscheinungen des Lebens. Julius Bab.

Der Corregidor.

Prolog.

Der Zuschauer: Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten? Ihr alten verliebten Erznarren, ihr verschmitzten Diener, ihr tugendhaften, allerschönsten, neckischen Ehefrauen, ihr braven, eifersüchtigen Ehemänner, ihr stolpernden Trunkenbolde und was noch, ihr sprudelt und wimmelt wieder heraus aus der alten Masken-Rumpelkammer der komischen Oper?. Doch wie? Als ihr einst dalagt, ihr Masken, ohne Gefühl, ohne Kopf, ohne Arme, ohne Bäuche, ohne Beine, als ihr so herumlagt auf dem Boden des leer und öde gewordenen Tanzsaals der Menschen — der die komische Opernbühne ist — und keinen warmen Menschenkörper mehr umhülltet, kein glühendes, feuriges Gesicht mehr bedecktet, als ihr so entblößt von allem Menschlichen wart und doch plärrtet und lebendig sein wolltet, kam da nicht der Meister mit dem Besen und fegte euch hohle Spottgeburten in die dunkle Maskenkammer hinein, ärgerlich die Tür noch hinter euch zuwerfend? Mochtet ihr verkommen dort, kein Auge sah euch mehr. Und nun?

Die Masken (kreischend und lachend): Das Dach fiel ein, das Dach fiel ein, und durch die Öffnung rauschte warmer Sommerregen. Wusch den Staub von uns ab und erquickte uns wieder. Wer die Tür uns geöffnet, das wissen wir nicht. Man braucht uns wohl, man braucht uns wohl!

Der Zuschauer (ärgerlich): Man braucht euch nicht! Warum denn Masken und nicht Menschen? Steckt denn in einer Maske der Witz? So ziert euch doch vor mir nicht so. Könntet ihr sehen, ihr würdet euch schämen vor den verkörperten, ehrlichen, saftigen Witzen der Natur, wie sie auf zwei und vier Beinen sich herumdrängen. Leere Lumpenherrlichkeit ist eure! Ich will Menschen und nicht Masken, das ist mein Prinzip.

Die Masken: Tobe und eifere alter Brummbär, unser Scherzen störst du nicht. Hei! blitzblank sind wir geworden: der Sommerregen tat uns wohl. Hörst du ihn plätschern? Hörst du die köstliche, warme Musik? So stecke doch deinen Kopf hinein und laß dich begießen. Lebendig und fröhlich wirst du wie wir. An unsrer Freudentafel geht es hoch her. Wir haben spanischen Wein erhalten, der gibt uns wieder Köpfe und Arme, Beine und Bäuche. Zum Spiel, zum Spiel! Der Brummbär fort, hier ist zum Schimpfen nicht der Ort. Du träumst von uns, und ganz gewiß ziehen wir durch dein Prinzip — 'nen Riß. (Helles Gelächter.)

Der Zuschauer (halb versöhnt): Bei allen Hähnen, ihr kräht nicht übel. Nun gut, so mögt ihr walten.

Spiel auf der Bühne.

Junge, schöne Maske Frasquita singt schelmisch. Maske Lukas, ihren Ehemann darstellend, eifersüchtelt ein bißchen, wird aber schnell beruhigt; denn Frasquita ist treu und treibt nur harmlose Possen. Alte Maske Corregidor kommt, girrt, zärtelt, turtelt, beugt sich weit vor, um Frasquita zu küssen, die entweicht gewandt, und Corregidor fällt auf den Bauch. Heimlich wütend, schwört er Frasquita Rache. Spät abends wird Lukas vor den Alkalden geladen. Natürlich erscheint indes der Corregidor, vor Nässe triefend, weil er in den Mühlenbach gefallen ist, bei Frasquita. Die durchschaut das ganze Spiel und läuft Lukas nach. Alter Corregidor sucht Schutz vor Erkältung und legt sich in Frasquitas Bett. Lukas geht beim Alkalden ein Licht auf, er eilt zurück, sieht durchs Schlüsselloch den Corregidor im Bett seines Weibes, glaubt sich betrogen, will wieder betrügen, zieht die Kleider des Corregidors an, hängt seine dafür auf — und geht zur Frau des Corregidors. Der Alkalde erscheint darauf mit seinen Helfern, um den entflohenen Lukas einzufangen. Sehen ihn in der Stube, schlagen und zerren wie toll an ihm herum, bis sie entdecken, daß der Prügelballen ihr Herr, der Corregidor, ist, welcher, in Ermangelung seiner eigenen, sich gerade in des Lukas Kleidern unbehelligt nach Hause schleichen wollte. Frasquita und ein Diener des Corregidor kommen hinzu, die Situation wird allmählich klar: man merkt, was Lukas im Schilde führt. Alle ihm nach. Die Dienstmagd lacht den nächtlich Einlaß begehrenden Corregidor aus, weil ihr Herr schon längst nach Hause gekommen ist. Der wütende Lärm des Corregidors lockt andre Diener des Hauses herbei, wieder Prügelei, der das Erscheinen von Mercedes, der Gattin des Corregidors, ein Ende macht. Wiederum Aufhellen der Situation: von keiner Seite geschah ein Ehebruch, allgemeines Aufatmen. Schlußtableau: Corregidor — und der Esel.

Epilog.

Die Masken: Nun, wie gefielen wir dir?

Der Zuschauer: Ihr närrischen Masken, gesteh ichs nur, ihr habt mich unterhalten. Doch Schemen bleibt ihr nach wie vor. Der Sommerregen — so nanntet ihr doch die Musik? . . . .

Die Masken: Ja, ja, der warme Sommerregen! Ach, ohne ihn lägen wir noch in der Rumpelkammer, erstarrt, erfroren, brr . . . . . der Besen . . . . .

Der Zuschauer: . . . . . der Sommerregen half nicht viel. Ihr bleibt nur Masken, nur Masken. Aber ich drohe euch nicht mit dem Besen. Vergnügen bereitet ihr ja. Masken können nur Vergnügen geben. Wäret ihr Menschen, ihr gäbet mir Freude. Freude, schöner Götterfunken . . . . Geht, geht, schnell. Ihr werdet mir wieder schal.

Fort! — (Für sich) Der feine, kluge Hugo Wolf — was mochte er wohl mit Masken wollen? Er, der lyrische Poesie so wundervoll in Musik zu übersetzen verstand, was konnte seine Musik aus Masken, was konnten Masken aus seiner Musik ziehen? Der ganze alte, sinnlose Opernplunder: bunte, dennoch dürftige Handlung, gesprochener Dialog, hier und da unterbrochen von Arien, Duetten, Finales, steckt greifbar in diesem Maskentanz. Warum neuen Wein in alte Schläuche füllen? Warum die Methode des Meisters: den entfesselten Strom der Musik in das weite Bett weltumfassender, dramatischer Poesie zu leiten, warum diese gewaltige, neue Methode auf lärmendes, dürres Maskengezänk verwenden? Warum solch armseliges Bett, das kaum einem Bächlein Zuflucht gewährt, mit Strömen von Musik überfluten wollen? Das reimt sich nicht zusammen. Gebrauchst du die musikalische Methode des Meisters, so schaffe erst die bedeutende, dramatische Poesie, um jene zu rechtfertigen. Die genaue Verschmelzung beider nämlich ergibt den Stil. Und Stil ist Wahrheit, Überzeugung. Deine Oper ist stillos, weil Handlung und Musik nebeneinander herrennen, weil das dürftige äußerliche Vergnügen der Handlung sich nicht mit der reichen, innerlichen Freude der Musik durchdringt. Das ist alte Oper, nach den Maßen und Mustern von Mozarts Opernschneider zugeschnitten. Aber Mozart würde heute solche Schneider zum Teufel jagen. Poesie in Musik, Musik in Poesie zu befreien, dionysische Lebensfreude, apollinische Schönheit, ethische Größe, mit einem Wort: ihre Werke zu bereiten Zeugnissen von dem ewigen, unabhängigen Leben der Seele zu machen, das sollten die dramatischen Tondichter doch erstreben. Es ist nicht nötig, dazu vom Meister etwas zu borgen. Was sollen wir heute mit Maskenfesten und Puppentheatern? Was können uns die sein? —

Also für sich murmelnd und im Herzen die wundervolle Inszenierung und die flotte, tüchtige Darstellung des Gesehenen anerkennend, verläßt der Zuschauer das Haus der „komischen Oper".

Georg Gräner.

Geschichte einer Schauspielerin.

Eine junge Schauspielerin an einem großen Theater der Residenz hatte ein Verhältnis mit einem ihrer Kollegen, dem gemäß seiner Persönlichkeit nicht eigentlich ein Fach zukam, der vielmehr alles Bitter-Komische, Bizarre, Groteske, auch das Grauenhafte und Blutrünstige geradezu unübertrefflich brachte: und diesem Mann, der sie schon bei seinem ersten Gastspiel berückt hatte, verdankte Myrna Illnitz (so nannte sie sich beim Theater) ihre Erfolge. Er tat die Anfängerschaft von ihr ab; nicht nur, daß er sie die einfachsten und eben deshalb schwierigsten Sachen ihrer Kunst

lehrte, ihr Gehen und Stehen beibrachte, ihr abgewöhnte, dem Schluß einer Rede mit einer Geste nachzuhinken, oder ihr klarlegte, wenn sie jemanden hinauszuweisen hatte, zuerst auf die Tür zu schaun und dann erst hinzuzeigen, und was dergleichen Kunstmittelchen der Komödianten sind — auch das letzte Wesentliche der Technik verdankte sie ihm: daß die Sprache klar und sicher ohne Stolpern von ihren Lippen federte, daß die Geberden sich von ihrer Rede mühelos abblätterten, und so errang sie, wenn schon keine führende, so doch eine höchst geachtete Stellung, und obwohl das Publikum von dem Schauspieler sagte, er terrorisiere sie (gewiß war ihre natürliche Herbheit von ihm verschärft und ihre temperamentvolle Energie etwas vermännlicht worden), so blieben tiefste Reize ihres Wesens von ihm doch unberührt, und ich habe von ihren Kolleginnen das an ihr bewundern gehört, daß sie, wenn der Inspizient hinter der Szene zu ihr sagte: „bitte, Fräulein Illnitz, lachen", im Moment ein Gelächter aufschlug, das wie ein erwärmender Strom in die Herzen der Zuhörer lief.

Der Schauspieler, Peter Frey, den sie liebte, war ein untersetzter kräftiger Mann mit einem großen Schädel, in dessen Riesenstirn die wenigen Strähnen des schwarzen Haars reichten: seine Augen waren, glaub ich, blau, ich erinnere mich nur an ihren roten mystischen Glanz, den er ihnen in gewissen Rollen verlieh. Er hatte keinen Mund, er hatte ein Maul, aus dem die Worte mit spitziger Klarheit, bisweilen im Kommandoton, der sich besonders in Versen faszinierend ausnahm, oft mit breiter hämischer Wucht heraustraten: im gewöhnlichen Leben sah er in seiner feinen Sicherheit eher einem nordischen Seemann als einem Schauspieler gleich. Er war in Rollen und Gage gut gestellt und gab auch Privatstunden, freilich nur dort, wo es ihn freute.

Dieser Mann bekam, nachdem er etwa vier Jahre an jenem Theater gespielt hatte, zu der gefährlichen Zeit des Witterungswechsels im März eine Lungenentzündung, der er in wenigen Tagen erlag. Der Schmerz Myrnas war maßlos. Im Theater meinte man, je verrückter sie sich jetzt geberdete, desto rascher würde sie getröstet sein, aber darin irrte man sich. Das heftige Temperament der Künstlerin hatte sich von je auch in ihrem Verhalten gegen sich selbst gezeigt, sie hatte sich eine unglaubliche Treue gegen sich selbst, eine Sucht konsequent zu bleiben, angezüchtet; dazu kam, daß sie nie verkannte, was der Mann ihr gewesen war, und niemand, der sie kannte, durfte sich verwundern, daß sie in ein Nervenfieber fiel, das ihr das Spielen für den Rest der Saison unmöglich machte. Im nächsten Spieljahr sah sie noch so schlecht aus, daß der Direktor sie möglichst schonen wollte und wenig beschäftigte, außer in einem Stück, das keinen Erfolg hatte, sodaß sie ihre große Rolle nur zweimal spielte. Ein andres Stück aber mit stark pikanten Szenen wurde ein Kassenerfolg, und man gab es fast unausgesetzt, ihre vorjährigen Premièren waren seit ihrer

Krankheit teils anders besetzt, teils verschollen, kurz sie hatte nur ein paar klassische Rollen und kam dem Publikum langsam aus den Augen. Erst berührte sie das wenig, es war ihr willkommen, in sich selbst versenkt leben zu können; allein im nächsten Spieljahr empfand sie den Rückschritt, forderte eine Première und erhielt sie auch: aber das Stück hatte eine sehr komplizierte Hauptrolle, und, wenn sie auch beim Lernen ein tiefes Glück empfand, weil sie den toten Geliebten nahe spürte, so war ihre Kraft doch am Abend zu schwach, mit ihrer Rolle fiel das Stück, und nun beunruhigte sie das Gefühl, nicht mehr so viel zu sein wie einst, und der Grund davon schien ihr, daß sie in der letzten Zeit so wenig gespielt hätte. Da vorläufig keine Aussicht war, trotz den Versprechungen der Direktion, öfter auftreten zu können, verlegte sie sich auf das Gastieren in Provinzstädten.

So kam sie im Dezember in eine kleinere Stadt, in der es immer regnete, wenigstens so lange sie dort war; der Kot war grundlos, und man begriff kaum, wie die Elektrische ihren Weg fand, denn man sah ja die Schienen gar nicht. Alles glänzte in trostloser Feuchtigkeit, und die Dinge schienen keinen andern Zweck zu haben in dieser Stadt, als sich im Kot zu spiegeln. Sie war morgens angekommen, schickte den Hoteldiener ins Theater: sie wäre da, wann man probe? und ging dann um zehn ins Theater, das in einer Reihe mit den andern Häusern stand und von außen nichts gleich sah, aber doch leidlich groß war; die Bühne war kalt, es standen schon ein paar Leute herum, als sie mit dem Direktor und Regisseur ankam. Sie markierte ihre Rolle, machte die Stellungen aus, war sehr hochmütig und sah den kleinen Schauspielern, die sie mit Ehrfurcht begrüßt hatten, kaum ins Gesicht. Es waren fast lauter ganz junge, einige hatten die Matura oder höchstens das Freiwilligenjahr hinter sich; brauchbar waren sie nicht eben, der eine hatte einen Sprachfehler, der andre brachte das Böhmeln nicht weg; der Stern des Theaters hatte Routine, aber kein Organ, das Kammerkätzchen war unförmlich dick. Alle erstarben vor Myrna, ja einer von den Maturanten wagte ihr nicht „Du“ zu sagen, obwohl es in der Rolle stand, er übersetzte sichs ins „Sie“; Myrna ignorierte das. Ein andrer hatte einen großen Wasserkopf mit wenig Haar, darunter ein viel zu kleines dreieckiges Kindergesicht; unter diesem Schädel baumelten kurze und kleine Glieder, sogar die Stammgäste des Theaters lachten immer, wenn er auftrat. Mit diesem Menschen war Myrna besonders unzufrieden; sein dünnes Organ war ihr unangenehm, er stand und ging nicht gut und merkte sich nichts. „Mann des Erbarmens! fuhr sie ihn knapp vor Schluß an, „Sie wissen ja nicht, wo Gott wohnt! Nennen Sie das eine lebendige Gestalt hinstellen?“ Er gab in jenem Drama ihren Vater, einen Säufer und lasterhaften Menschen mit unnatürlichen Neigungen. (Ich weiß nicht mehr den Titel des Stückes.) Um zwei rauschte sie davon.

Sie speiste im Hotel, schlief bis fünf und machte sich dann auf in die Vorstellung. Sie war jetzt recht guter Dinge, wünschte sich austoben zu können und begann mit Animo; das Haus war sehr voll. Zwar wurde ihr die Stimmung oft genug unterbrochen, aber sie kniete sich hinein in die Rolle, und so gings. Es kam die große Auseinandersetzung mit ihrem Vater, die Szene schlug immer ein. Sie stand mit dem Rücken gegen die Tür, durch die er eintrat: die Leute lachten, in der ersten Reihe neigten sich zwei weiße Blusen zu einander. Myrna drehte sich um: großer Gott, was kam da herein! der Wasserkopf war durch die Greisenperücke noch größer, hilflos hingen Gliederchen darunter. Sie begriff, daß man den anblasen mußte, und sie beherrschte sich mit Mühe. Sie sprach. Als er erwiderte, da fühlte sie sich unter der Schminke totenblaß werden: er redete, sie antwortete kaum mit Bewußtsein, sie hörte nur; gegen Ende der Szene aber brach ihre Leidenschaft derart hervor, daß sie einen Weinkrampf bekam, und der tosende Beifall nach Schluß des Aktes wuchs noch, als die Leute sahen, daß sie wirklich geweint hatte. Die Pause dauerte aber lange. Sie war nach dem definitiven Fallen des Vorhangs auf ihren Partner zugegangen, maß ihn mit glühenden Augen und herrschte ihn an: „Wie heißen Sie?" „Hyrtl, gnädiges Fräulein." „— — Warum kopieren Sie den Frey?" Er schwieg; dann: „Er hat mich unterrichtet. Ich hab ihn vergöttert, ich hab ihn angebetet und tus noch." „Sie haben ja kein Talent." Während sie das noch sagte, erkannte sie, was ihren Geliebten bewogen haben mochte, diesen zu unterrichten: die Liebe zum Grotesken und Vertrackten, die Sucht, diesem ohnedies schon sonderbaren Geschöpf auch noch den Stempel seiner abnormen Persönlichkeit aufzudrücken. Myrna atmete tief. Hyrtl sagte: „Mir hat Frey geraten: Sie, Hyrtl, spielen Sie nie eine Rolle, zu der Ihre Gestalt nicht paßt." Während er das zitierte, kopierte er seinen Lehrer, und Myrna sah mit Entsetzen, wie seine Augen flackerten, seine Kinnladen mächtig aufgingen, nach jedem scharf artikulierten Wort aufeinanderklappten und in den lockern Wangen eine leise Bewegung zurückließen. Sie hörte kaum darauf, daß er hinzusetzte: „Aber hier in der Provinz muß ich alles spielen, drum auch heute den Vater; ich weiß mir nicht anders zu helfen, gar weil Sie mir früh sagten, daß ich vor die Hunde ginge mit der Rolle, da kopier ich ihn halt, hier kennt ihn ja keiner. — Wenn es Ihnen unangenehm ist, . . ." „Nein, jetzt müssen Sie schon so fertig spielen," entgegnete Myrna und fragte: „Sind Sie allein hier?" „Ja." „Wo speisen Sie?" „Immer in Ihrem Hotel, wo der Wirt den Schauspielern bei Speisen unter einer Krone fünfzehn, über einer Krone zehn Kreuzer nachläßt." Sie lachte. „Sie haben mich wohl heute im Speisesaal gesehen?" „Ja, gnädiges Fräulein." „Also wenn Sie heut Abend sehen, daß ich beim Nachtisch bin, dürfen Sie zu mir kommen."

Myrna war erschöpft, als das Stück zu Ende gespielt war; im Hotel hatte sie aber rasch gegessen, und Hyrtl nahte ehrerbietig. Einige andre Schauspieler, dadurch ermutigt, setzten sich dazu, Myrna sprach wenig mit ihnen, sie ließ sich von Hyrtl über seine Stunden bei Frey berichten und immer wollte sie ihn kopiert sehen. Er wußte von ihrem Verhältnis nichts, konnte sichs aber nun denken. Sie sah, daß seine Krawatte Flecken hatte, und fragte ihn, wieviel Gage er hätte. „Vierzig Gulden.“ Spät ging sie schlafen, schickte dann aber noch den Piccolo herunter und ließ den Hyrtl zu sich bitten. Hyrtl errötete bis an die Ohren, die andern waren sprachlos, die Anstandsdame skandalisierte sich. Eine solche Bevorzugung Hyrtls schien unbegreiflich. Allein wider Erwarten kam er sehr bald wieder und antwortete auf die Fragen der Kollegen nicht, sodaß diese unter sich herumrieten, was das für ein Geheimnis wäre. Myrna hatte ihm angeboten, als Diener mit ihr zu kommen, beim Theater hätte er doch keine Aussichten, sie gäbe ihm fünfzig Gulden. Das hatte Hyrtl denn doch abgeschlagen.

Indessen Myrna vergaß ihn nicht, und es gelang ihren Bemühungen, ihn an ein Theater zweiten Ranges in die Residenz zu bringen; zwar erhielt er, seines unglücklichen Aussehens halber, noch mehr aber seines geringen Talents wegen, wenig zu spielen; Myrna ging auch niemals ihn ansehen, sondern lud ihn öfter zum Thee zu sich. Als er ihr einmal bekannte, er hätte Schulden, bezahlte sie diese unter der Bedingung, daß er in ihrer Wohnung sich nur wie Frey geberden dürfte; worauf er etwas verblüfft mit Wonne einging. Es war eine Art Wollust, die sie befiel, wenn er in Freys Schritt herumging, in seiner Art sprach; anfangs brachte sie Korrekturen an, da es aber nichts fruchtete, ließ sie es bald. Ihre Kollegen fanden es unbegreiflich, wie sie mit diesem Menschen umgehen konnte, dem sie bald den Schmutzfinken ansahen; sie gaben dies Myrna zu verstehen, aber dadurch wurde sie noch mehr gereizt, weil sie an ihr sonderbares heimliches Glück zu Hause dachte. Als Hyrtl einmal zudringlich wurde und anstatt in Freys Rolle als Hyrtl verliebte Worte flüsterte, wurde Myrna eisig und wies ihm die Türe mit besonderer Freude, so wie Frey es sie gelehrt hatte. Es tat ihr leid, und sie nannte sich sogar unglücklich, wie sie dann dachte, daß es nun aus sei. Hyrtl kam jedoch einige Tage später, recht verstört, aber immerhin die Rolle Freys festhaltend, und berichtete, sein Kontrakt wäre nicht erneuert worden. Myrna, überzeugt, daß ihr Hyrtl unentbehrlich wäre, suchte bei der Direktion zu vermitteln, als dies umsonst war, versuchte sies bei zwei andern Theatern, ohne etwas zu erreichen, lief zu Agenten und mußte es schließlich geschehen lassen, daß Hyrtl, ohne sie zu fragen, mit Olmütz abschloß. Die Hast dieser Tage machte, daß die Angelegenheit für Myrna eine größere Wichtigkeit annahm, als jede andre; sie hatte Angst, Hyrtl zu verlieren; und wie die Wochen verstrichen, und ihr Ver-

langen, ihn zu behalten, wuchs, erreichte Hyrtl schließlich sein Ziel und durfte sich auch in letzter Beziehung wie Frey geberden. Myrna, die wieder genoß, lebte in einem Rausch und gab ihr letztes für eine Täuschung; wissend daß, der an ihrem Herzen lag, betrog, daß sie sich selbst betrog; aber eben diese Lüge wollte sie genießen, bloß weil es diese Lüge war. Dabei entging ihr, daß Hyrtl immer schleuderhafter Frey nachmachte, und sich einen mittleren, ihm bequemen Ton zurechtlegte oder bis zum Possenhaften übertrieb, ja, kleine Züge derart karikierte, daß sich Myrna ausschütten wollte vor Lachen. So trieb sie das Spiel (und es war ihr nie mehr als jenes krankhafte Spiel, das so leicht in die äußerste Verzweiflung umschlägt) bis zum Äußersten.

Als Hyrtl im nächsten Jahr in Olmütz war, wurde ihr Verlangen und ihre Erwartung noch mehr aufgestachelt durch seine Besuche: so oft er konnte, reiste er, auf Mrynas Kosten natürlich, zu ihr. Sie erwartete ihn meist auf dem Bahnhof, wo man sie bald kannte; sie stand, das Kinn hochmütig gehoben, die Augenlider etwas gesenkt, Zigaretten rauchend, herum und antwortete auf das Anreden ihrer Bekannten in einem Ton, in den ein brünstiges Lachen hineinklang; und einmal vergaß sie sich so, daß sie ihm im Bahnhofsrestaurant, als er ankam, ins Kinn biß. Von nun an nannte man sie pervers. Im Äußern wurde sie, als wäre sie von ihm angesteckt, immer schlampiger; sie war unordentlich frisiert, ihre Kleider schlotterten ihr am Leibe, der Direktor konnte ihr keine führenden Rollen mehr geben, da sie keine Toiletten auf die Bühne brachte. Dazu kam freilich auch, daß ihr Organ gelitten hatte, daß sie sehr schlecht aussah und auch nichts tat, sich zu behaupten. Sie klagte zwar eines Tages unter Tränen darüber, daß sie nicht entsprechend beschäftigt, daß sie zurückgesetzt würde, und daß sie sich das nicht gefallen lasse. Der Direktor blieb kühl, und ihr Kontrakt wurde nicht mehr erneuert. Davon war sie zuerst wie betäubt, lief dann ratlos zu ihm und stellte ihn zur Rede. Er bot ihr an, ein Jahr noch zu bleiben; aber die Gage war unwürdig klein. Sie verzichtete und rauschte, nachdem sie genug geschrien hatte, mit ihrem schönsten Abgang hinaus.

Jemand hat mir neulich erzählt, sie wäre jetzt, nach vergeblichen Versuchen ins Reich hinauszukommen, mit Hyrtl an einem Provinztheater: sie trieben es zur Entrüstung der Bürger sehr arg. Oft stritten sie auf widerwärtige Art miteinander, selbst im Restaurant: ihr Organ wäre ganz ruiniert, und sie sei häßlich geworden. Hyrtl wäre jetzt ein interessanter Kopf und in manchen Rollen wirklich brauchbar; er spiele alles in Freys Manier. Reinlicher wäre er nicht geworden, vielmehr hätte ein Kollege von ihm erzählt, nach der Aufführung zöge er einen Strumpf aus, wische sich damit die Schminke vom Gesicht und zöge den Strumpf wieder an. Über Frey würde von dem Paar noch immer oft und immer dasselbe gesprochen, aber auch viel gelacht. Max Mell.

Rundschau.

Don Juan, Hamlet und Faust. In Heft 16 der wiener Wochenschrift „Der Weg" spricht Hermann Bahr über Mahlers Neueinstudierung des Don Giovanni und erklärt die geringe Wirkung der Vorstellung auf eine so tiefgehende Weise, daß der Abschnitt hier wiedergegeben werden muß.

„Ich muß eingestehen, daß ich eigentlich ein wenig enttäuscht bin, obwohl ich die Vorstellung malerisch, schauspielerisch und musikalisch vollkommen finde. Warum also? Das Vergnügen, das sie meinem Verstande macht, ist unendlich. Aber dabei bleibt es: ich fühle mich nicht entrückt. Gerade dies aber hatte ich mir erwartet: entrückt zu werden, ausgehoben und fortgetragen, ins Schweigen des Verstandes, bis zur Vernichtung. Das fehlt. Andern geht es auch so, sie wissen es sich nur nicht zu deuten, darum mäkeln sie herum, an Roller, an Weidemann, an Mahler; ungerecht. Für unser Gefühl gehört der Don Juan zu den paar großen tragischen Figuren, die das Geheimnis der Menschheit in sich haben. Dieses Gefühl soll uns die Vorstellung bestätigen. In der alten geschah das auch nicht. Da folgerten wir: man muß sie neu machen, mit unsern neuen Mitteln, die ja viel stärker im Ausdruck sind. Jetzt ist das geschehen. In einer durchaus vollkommenen Form. Und — wirkt auch wieder nicht. Warum? Es gibt übrigens ähnliche Fälle: dem Faust geht es auch immer so, auch dem Hamlet. Dies sind Gestalten, deren Wesen über das Werk, das sie enthält, in die weite Welt hinausdringt, zu den Menschen kommt und unter ihnen, mit ihnen, in ihnen lebt. Wir lernen sie kennen, dem Namen nach, dem Schall ihrer Natur nach, lange bevor wir fähig sind, jenes Werk zu verstehen. Als Kinder schon. Unser Vater, die Mutter sagt von einem: ein Hamlet, ein Faust, ein Don Juan! Und legen in dies Wort ihr ganzes Gefühl von allen Rätseln des Lebens hinein. Lebendig, das ist es, lebendig auf der Straße lernen wir den Hamlet, den Faust zuerst kennen und dies wirkt ungeheuer auf uns, das Leben selbst setzt sich ein für sie, die nun, schweren Ereignissen gleich, in unsrer Phantasie hängen. Jener ersten Begegnung gesellen wir zu, was sich später nur irgend auf sie beziehen läßt, und so wächst sie groß, und noch klingt der Zorn des Vaters, die Furcht der Mutter in ihr nach und unsrer Jugend erste Vermessenheit, alle Sehnsucht nach dem unbekannten Meer der Abenteuer, Vorangst aller Lüste, die uns drohen, aller Schrecken, die uns locken, dringen ein und schwellen sie noch auf. Unser Hamlet ist es, unser eigener Faust, der Don Juan unsrer schweifenden Begierden, mit uns selbst bis an den Rand gefüllt; den meinen wir, und deshalb ist er uns so tragisch, denn er steht in den tiefsten Traum unsrer Sehnsucht, in den Schatten aller unerfüllten Gier getaucht. Jetzt aber treibt es uns, ihn einmal wirklich zu sehen. Und dies ist es, was wir von der Kunst fordern, aus der er stammt: das dunkle innere Gespenst, das er uns geworden ist, soll sie ans Licht beschwören. Man versteht, daß das unmöglich ist. Unser Faust, das ist der Goethische und noch dazu, was hundert Jahre ihm eingetragen haben, und noch dazu der Wucher unsers eigenen Lebens mit ihm. Und jetzt setzen wir uns ins Theater, aber es ist nicht Goethes Faust, Mozarts Don Juan, den wir erwarten, sondern einer, den die Zeit gesponnen hat. Goethes Faust und dazu die ganze Wirkung auf sein Geschlecht und alle Verwandlung in allen Erinnerungen, bis auf den heutigen Tag, diesen Wunsch bringen

wir unbewußt mit. Und deshalb hat das Theater eigentlich nur zu wählen, ob es ihn „echt", den von Goethe, den von Mozart, also „antiquarisch" spielen will, dann aber auch uns sogleich ein Zeichen geben muß, woran wir erkennen, daß es keineswegs der unsre sein soll, oder ob es ihn wirklich spielen will, nämlich den in uns lebendigen, dann aber auch ohne „Pietät", unbekümmert um Mozart und Goethe, seinen vollkommenen Ausdruck suchen muß, der dem Goethischen, dem Mozartischen niemals mehr gleichen kann. Aber man verwechselt immer: man sagt Goethes Faust, Mozarts Don Juan und meint unsern, der in uns, durch die verwandelnde Kraft der unablässig allen Geist umschaffenden Zeit, aus jenem geworden ist. Und begreift nicht, daß man jenen nicht darstellen kann, ohne uns zu verleugnen, und unsern nicht, ohne die Mittel Goethes und Mozarts mit den neuen zu vertauschen. Es ist unsinnig, was man versucht: eine Wirkung, die Goethes Faust, Mozarts Don Juan nicht haben kann, sondern nur unsre Phantasie uns vortäuscht, durch den Text Goethes, durch die Musik Mozarts zu erreichen, indem man diese mit einer Malerei, mit einer Schauspielerei kombiniert, die unsern imaginären Faust oder Don Juan gestalten. Was Mahler will, was Roller malt, was Weidemann und die Mildenburg und die Gutheil-Schoder spielen, das ist ein tragischer Don Juan, der Schopenhauer und den ganzen Wagner und Nietzsche in sich trägt. Dann aber tönt dazu das Rokoko der lieben Musik von Mozart, zu der ich unwillkürlich in einem Raum von Chodowiecki tänzelnde Primadonnen graziös nach Serenissimus blinzeln sehe. Entweder oder. Wollt ihr Mozarts Musik, dann gebt ein Konzert im Kostüm, mit einem Ballett von netten kleinen Krampussen zuletzt. Reißt ihr aber vor mir den schwarzen Schlund unsrer tragischen Welt auf, dann will ich, was ich sehe, auch hören, dann will ich eine tragisch zermalmende, vernichtende Musik, in der ich mich verlieren kann."

Der Kampf gegen die Billetsteuer. Nachdem man nunmehr seit zwei Jahren gegen die drohende Billetsteuer von Seiten der Hauptbeteiligten, der Theaterdirektoren, gekämpft hat; nachdem Protestkundgebungen, die sich nur spärlich mit Unterschriften füllen wollten, wenig erreicht; nachdem man mit den in Betracht kommenden Körperschaften der Stadt die Gedanken ausgetauscht, hat man am 15. Januar zu einer Sitzung eingeladen, in der wieder einmal die Frage der Billetsteuer verhandelt werden sollte. Wenn es richtig ist, daß Oberbürgermeister Kirschner einmal das wirklich ausgesprochen hat, was man sonst in den Kreisen derer denkt, die Steuern ersinnen: „Über neue Steuern wird immer von einigen geschimpft, und gewöhnlich gibt man nichts darauf", so hat er damit ja verraten, was man von der Bewegung gegen die Billetsteuer in jenen Kreisen denkt. Darauf, daß die Billetsteuer kulturfeindlich ist; daß sie, wie die berliner Theaterdirektoren hervorhoben, zu einer Entwertung der berliner Theater führen könnte, weil ja die Nachbarstädte Charlottenburg, Schöneberg, Wilmersdorf keine Billetsteuer haben; daß kleinere Städte ihre Theater nicht nur nicht besteuern, sondern sie erheblich subventionieren: darauf wird die berliner Stadtverordnetenversammlung wohl kaum zu weitgehende Rücksicht nehmen.

Zwei „Zugeständnisse" hat man allerdings herausgepreßt; oder anders gesagt: mit zwei kleinen Zugeständnissen beabsichtigt man die Protestierenden abzuspeisen. Billets, die unter einer Mark kosten, sollen

nicht besteuert werden. Dieses Zugeständnis ist meines Erachtens ziemlich fragwürdig. Sitzplätze, die bis zu einer Mark kosten, gibt es im Schillertheater, im Luisentheater und in einigen Vorstadttheatern; in andern Theatern wird man für diesen Preis wohl nur Stehplätze erhalten können. Es ist ja ganz gut, daß man den Besuchern der Stehplätze die Gelegenheit, sich zu bilden, nicht entziehen will. Warum man aber einem den Theaterbesuch verkümmern will, der sich soviel zusammengespart hat, daß er einen Sitzplatz erstehen kann, ist nicht recht einzusehen. In dem „Zugeständnis", daß Plätze unter einer Mark nicht besteuert werden sollen, erblicke ich ein Zugeständnis überhaupt nicht, weil diese Plätze als Steuerobjekte zu gering und in nur sehr kleiner Anzahl im Theater vorhanden sind.

Das zweite „Zugeständnis" besteht darin, daß man Freikarten und Billets, die zu halben Preisen verkauft werden, nicht mit dem vollen Steuerbetrag belasten will. Das ist immerhin ein Zugeständnis, wenn man an einzelne Theater denkt, die ihre Premieren vor ausverschenktem Hause zu spielen gezwungen sind. Für die gewöhnlichen Theaterabende aber kommt dieses Zugeständnis beinahe gar nicht in Betracht.

Wozu man bei dieser Sachlage überhaupt beantragt hat, zwischen Theatern, bei denen ein höheres Interesse der Kunst obwaltet, und den andern, Variétés, Cabarets, Musikaufführungen in Sälen und auf Tanzböden zu unterscheiden, ist nicht recht ersichtlich. Es sieht unnützerweise so aus, als ob die Theater in irgend einer Weise besser gestellt seien als jene Unternehmungen.

Das beste Steuerobjekt, die königlichen Theater, insbesondere die königliche Oper, muß man sich so wie so entgehen lassen. Dafür ist es aber nicht ausgeschlossen, daß aus den Mitteln, die die Besteuerung der Privatbühnen bringt, zu einem dereinstigen Neubau eines königlichen Opernhauses erhebliche Summen zugesteuert werden. So drückt man die Privattheater und das sie besuchende Publikum, um die Kunst da zu unterstützen, wo eine Unterstützung am wenigsten notwendig ist. Daß sich eine Stadtvertretung dazu hergibt, ist immerhin bemerkenswert.

Es wird am 4. Februar im Beethovensaal noch eine große öffentliche Protestversammlung stattfinden, in der sich außer Theaterleuten auch Politiker, Schriftsteller und Vertreter des Bürgerstandes gegen die geplante Steuer aussprechen werden; es werden die Zeitungen fast aller Schattierungen gegen die Steuer protestieren, und Mitte Februar, wo die Vorlage der Stadtverordnetenversammlung zugehen wird, wird sie ungeachtet aller Proteste angenommen werden. Daß die Vertreter der größten Stadtgemeinde Deutschlands eine Steuer gutheißen, die, wie Otto Brahm berechnet hat, 846 000 Mk. einbringen kann, wird man ihnen gewiß nicht zu besonderm Ruhm anrechnen. Nach allem Vorausgegangenen ist dieses traurige Ergebnis aber so gut wie sicher.

Dr. Richard Treitel.

Vollmer. In der vergangenen Woche trat Arthur Vollmer, den seit vielen Monaten Krankheit von der Bühne ferngehalten hatte, zum ersten Mal wieder im Schauspielhaus auf. Er spielte den Schmock, und Jubelstürme begrüßen ihn. Es sind sehr seltene Fälle, in denen das Urteil der Vielen und der Wenigen so übereinstimmt wie hier. Wir ehren nnd begrüßen mit dem Publikum in Arthur Vollmer einen unsrer größten Menschendarsteller. Einen großen „Komiker" nennt ihn der Theaterruhm. Gewiß, die Gabe des

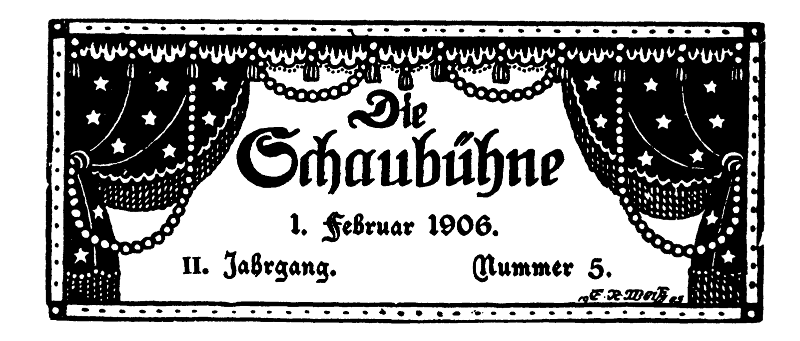
Komikers, die darin besteht, durch Körperhaltung, Geste, Mienenspiel und Stimme sinnlichen Ausdruck zu schaffen für den Zustand von Menschenseelen, in denen mit paradoxer Unmittelbarkeit entgegengesetzte Kräfte und Regungen aufeinanderprallen zu höchst erlustigendem Effekt — diese vis comica ist auch Vollmer im hohen Maß eigen. Immerhin so „komisch" wie unser Vollmer ist am Ende auch Richard Alexander; auch der kleine Thielscher ist in guten Augenblicken solch Darsteller pudelnärrischer Zwitterseelen (kein Clown, was im Gegensatz zum Komiker einen vom Psychologischen losgebundenen Macher erlustigender Körperlichkeiten bedeutet). Auch unter Reinhardts Episodisten ist manch einer, der an glücklichen Abenden so herzhaft lachen macht wie Arthur Vollmer. Wer aber von allen, wer überhaupt unter deutschen „Komikern" ist ein so großer Menschendarsteller wie er? Wer vermag wie er die heitern Paradoxien absonderlicher Menschenkinder sicher und natürlich herauswachsen zu lassen aus der vollen, runden, ernsthaften Wirklichkeit einer Menschenseele? Zwei wären ihm vielleicht zu vergleichen: Georg Engels, der zuweilen in sehr geistreicher, witzig kritischer Art einen ganzen Menschen im Ernst seines Wesens wie in der Komik seiner Erscheinung darzustellen weiß, und Josef Giampietro, dessen Humor fast tragische Hintergründe eines leidenschaftlichen Cynismus zeigt. Aber größer, reiner, weiter, umfassender auch als die Kraft dieser zwei ist Arthur Vollmers Werk. Seine Schöpfungen wurzeln nicht in witziger oder leidenschaftlicher Kritik des Lebendigen, sie ziehen ihre Kraft aus einer unendlich gütigen Menschlichkeit, aus der liebevollen Treue, mit der ihr Schöpfer jede seiner Gestalten hegt. In der Liebe seines Gestalters lebt dieser Schmock; in scheuer, leiser Schlichtheit ist der Jammer einer gedrückten gutartigen Kreatur gezeichnet. Aus der rührenden Dumpfheit dieser getretenen Natur kommen dann Versuche, Menschengüte und Menschenwürde zu bewähren, die so drollig gewaltsam, so seltsam täppisch, so heiter parador wirken, daß wir lachen. Aber kein Lachen äußerer Amüsiertheit oder befriedigter kritischer Überlegenheit — sondern ein recht göttliches Lachen, ein selig ergriffenes Lachen, das uns schüttelt, weil wir empfinden, in wie wunderlichen Verschränkungen die große Natur noch überall ihren Reichtum, die Menschenseele ihre eingeborne Güte bewähren kann. Die Kraft, dies Lachen zu wecken, das den Sieg des Schönen im Trüben begrüßt, diese Komik, die so ganz der Tragik verschwistert ist — die hat heut doch nur Arthur Vollmer, er allein. Darum scheint er mir der größte Komiker — weil er dem Tragiker wieder am nächsten ist. Wie denn überall dem größten Meister künstlerische Gegensätze ihre tief innere Einheit offenbaren. Bb.

Briefkasten.

D. V. P. Ich habe nicht in Erfahrung bringen können, wann die Jury des Deutschen = Volkstheater = Preises zusammentritt. Vielleicht gelingt es einem Leser.

E. L. und Genossen. Ihre besorgte Frage wird durch die gegenüberstehende Anzeige des Verlags Oesterheld & Co. beantwortet. Gewöhnen Sie sich an, immer das Gegenteil von dem zu glauben, was Ihre Zeitung behauptet, und Sie werden sicher gehen.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Phantasie und Theater.

Kunstbegeisterung und Kunstvergötterung sind gewiß schöne Dinge; dieses lumpige, materialistische und banausische Jahrhundert verträgt zweifellos noch einen ungleich höhern Grad der Sättigung mit ästhetischer Kultur; und der vegetative Trüb- und Stumpfsinn dieser kosmischen Episode, die sich Schicksal der Menschheit nennt, schreit geradezu nach einer Rechtfertigung und Verklärung durch die Weihen des Geistes, Philosophie und Kunst. So sollte man eigentlich glauben, daß die Bedeutung der Kunst schwerlich überschätzt werden kann. Doch unsrer selbst in ihren Begeisterungen wirrköpfigen und haltlosen Zeit ist es beinahe gelungen, uns vom Gegenteil zu überzeugen. Kunst wird heute tatsächlich überschätzt; die „Schaffenden" gefallen sich in einer kaum jemals dagewesenen Selbstberäucherung, und die tiefspürenden Zweifel intellektueller Naturen fechten die im Monopolbesitz der Wahrheit glückliche Gedankenlosigkeit nicht an.

Jener starken und groben, bildersprudelnden Phantasiekraft, aus der die Kunst der Ursprünge hervorgeht, haben sich aber im Laufe der Entwicklung allerlei nervöse und geistige Komplikationen angegliedert, denen sich schließlich auch die Kunst nicht entziehen konnte. Freilich wird die Phantasie in der Kunst immer ihr Herrenrecht behaupten müssen, wenn sie nicht sich selbst fremd werden nnd nicht zur Philosophie, Psychologie und dergleichen entarten soll. Aber eben damit gerät sie in ein igentümliches Dilemma: denn bei höherer Entwicklung ist die künstlerische Phantasiegeburt nicht mehr der bevorzugte Erstling der allgemeinen Kultur, sondern im Gegenteil entweder nur eine außenseitige Sonder-Erscheinung oder doch nur sekundäres Produkt der Sitten, Weltanschauungen, Geistesverfassungen, die sie rückstrahlend freilich nun wiederum am reinsten und wesenhaftesten beleuchtet. Hier setzt der große Zweifel der Modernen

ein, Nietzsches, der die Künstler scheltend einmal die Kammerdiener einer jeweilig herrschenden Religion oder Philosophie nennt; der alten und jungen Romantiker, die gern die Phantasie mit den nervösen und geistigen Potenzen versöhnen möchten ....

Welch eigentümliche Anpassungs- und Wandlungs-Erscheinungen der seelischen Biologie! Den Verlust an Zeugungskraft machte eine allgemein-geistige Bereicherung wett, und flüssig wogten die Grenzen der geistigen Bezirke ineinander. Das wichtige Ergebnis ist, daß man es jetzt eigentlich mit einer ganz andern „Phantasie" zu tun hat als ehedem, einer etwas blutlosen, schwindsüchtigen und verfeinerten Phantasie mit geschwächter Produktivität, die gern ins Wesenlose zerflatterte und sich an drastischer äußerlicher Nachhilfe oder raffinierter und vieldeutiger Symbolik emporranken mußte. Zwei Kunst-Welten stehen sich hier gegenüber: die Welt Shakespeares und der altenglischen Bühne, die mit den geringsten szenischen Mitteln stärkste Phantasieproduktionen verlebendigte, stärkste Phantasiewirkungen auslöste — die Welt der Moderne und der Romantik mit ihrer technisch-vervollkommneten Bühne, ihrer Problemdramatik, ihrem Opernpomp, ihrer naturalistisch-aufdringlichen Handgreiflichkeit oder ihrem Stil- und Stimmungs-Raffinement, das ästhetenhaft mit der Ausstattungs-Feerie liebäugelt.

Hier bestätigt sich wieder ein altes biologisches Grundgesetz: daß nämlich der Einzelne die Entwicklungen der Gesamtheit wiederholt. Wenn wir aus der sehnsuchtsdumpfen Enge und Fülle unsrer jugendlichen Gebundenheit uns in die Länder der Erfüllung und Entfaltung träumten, bannte uns zumeist das Drama und seine lebendige Verkörperung, das Theater. Wir nahmen schlechte und unkünstlerische Kulissen so gut wie mittelmäßige Schauspieler ganz unkritisch in Kauf; unsere hitzige und reiche, aber verschwommene, unsichere und unreife Phantasie gewann hier Stützpunkte, Orientierungsmöglichkeiten, Formenklarheit; Rom, Hellas und aller Märchen vereinte Herrlichkeit standen verjüngt auf den Brettern und in unsern kindisch- glücklichen Seelen auf; das Theater war die alte Heimat der Fabel: ein unwirkliches Leuchten, das von fernen Himmeln zeugte; gesteigertes Leben — aber aus Lebensferne gesehen. — Das alles hatte sich dann mit der Zeit gründlich verändert: man hatte die kleinen Halbgötter des Theaters allzu nahe gesehen; man verlangte feinere Abtönungen des Ensembles, stärkere Entfaltung selbstherrlicher Individualität; man war auch in seinen Ansprüchen an Inszenierung und Ausstattung verwöhnter und raffinierter geworden; der naiv Genießende und phantastisch Mitschaffende hatte sich in den Kritiker verwandelt, der die Nuancen und Lücken des Gebotenen zu empfinden und abzuwägen verstand.

Bis hierher haben wir die Probleme im wesentlichen vom Standpunkt der allgemeinen wie der persönlichen Entwicklungsgeschichte aus

betrachtet; nun aber wird eine ästhetische Erwägung unabweisbar. Wir haben hier stillschweigend immer auf das Drama exemplifiziert als eine eigentümliche Kunstform, die erst durch die „Exekution“, die szenische Aufführung, zu vollem Leben und echter Wirkung erwacht; die vom Blute der Schauspielkunst trinken muß, um nicht schattenhaft zu bleiben. Ist der individualistische Genuß im stillen Kämmerlein wirklich das Höhere oder vielleicht auch nur eine Form moderner Entartung, die zu schwachnervig für die nachbildlichen Realitäten der Szene geworden ist? Ist nicht Rhapsodie vor versammeltem Volke vielleicht das Normale und zehnmal mehr wert als alle Leihbibliotheken und gedruckten und gelesenen Gedichte und Romane der Welt? Auf das Drama scheint diese etwas atavistische Auffassung noch heut durchaus zu passen, weil sie so ganz seinem Wesen entspricht.

Nach heute ist mit Begriff und Gattung des „Buchdramas“ ein mehr oder minder berechtigtes Odium verbunden, und soviel ist richtig und von mir selbst in mancherlei Erfahrungen erprobt, daß wir die spezifisch dramatische Wirkung einer Dichtung erst durch die Aufführung richtig bewerten lernen. Ebenso richtig ist aber auch, daß wir den dichterischen Gehalt eines Werkes am besten in stiller Abgeschiedenheit zu fassen und schätzen vermögen, und dies hat wohl auch Goethe gemeint, als er die bloße Rezitation bei verdunkeltem Zimmer einmal als den besten Prüfstein poetischer Werke bezeichnete. — Wie? Sollte also das Dichterische und das Dramatische sich etwa widersprechen? Und welcher Potenz soll der höchste Preis sein, welcher zuerst Genüge geschehen? Des Rätsels Lösung liegt vielleicht darin, daß jede Dichtung, also auch das Drama, sofern es Dichtung ist, über sich selbst hinausweist, daß es zwar zur sichtbaren oder jedenfalls sinnlich-faßbaren Gestaltung drängt, aber niemals ganz in ihr aufgeht, daß es, wie alles, was seinen Schwerpunkt im Unendlichen und Idealen hat, nicht zur endgültigen Fleischwerdung gelangen kann. Daß es mit einem Worte träumen macht und die Phantasie anregt, die sich immer ins Unendliche projiziert.

Aber wir sahen, es gibt zweierlei Phantasie, zweierlei Mittel und Wege, sie zu befriedigen. Vielleicht sogar schon dreierlei! Diese dritte Stufe aber geht aus der zweiten mit einer dialektischen Folgerichtigkeit hervor, an der der alte Hegel seine Freude gehabt hätte. Es rächt sich hier, wenn man so will, wieder einmal die Überspannung durch den Umschlag ins Gegenteil. Je unproduktiver und bedürftiger nach illusionfördernden Mitteln die Phantasie wird; je mehr sie ihr Ziel ins Unendliche und Ideale verlegt; je verwöhntere und verzärteltere Ansprüche sie also auch stellt, um so mehr bereitet sie eine neue und ganz verschiedene Phase der Illusionsbefriedigung vor. Wagner in seiner bei aller Genialität echt barocken Mischung des Raffinierten mit dem Exaltierten, des Morbidesten mit dem Pompösesten, ist ein lehrreiches Beispiel dafür. Das

Unmaß einer verschwenderischen und dekadenten Phantasie hat hier den szenischen Apparat über seine natürlichen Grenzen hinausgetrieben: Rheintöchter und Walküren sind nur mit den Finessen der Bühnentechnik, und auch dann nur halbwegs illusionskräftig, darzustellen, und der greuliche Lindwurm Fafner streift gelinde ans Komische. Und die neueste, wirklich stimmungsvolle und artistisch gewiegte Inszenierung klassischer Märchendichtungen — sie kann günstigen Falls unsre Träume unterstützen, klären, zu Visionen zusammenballen und in bestimmte Richtungen dirigieren; ersetzen kann sie unsre Träume nicht, und der „Sommernachtstraum" lebt noch heut, wie einst in Williams Geniehirn, zehntausendmal schöner und elfen-duftiger in jedes Mitdichtenden Kopf.

Denn selbstverständlich gibt hier das subjektive Moment den Ausschlag. Selbst die verfeinertsten Regiekünste, denen zudem selten eine ebenbürtige Schauspielkunst entspricht, scheitern schließlich am Individualismus, am Kritizismus, an der Innerlichkeit der modernen Seele. Man hat von der Bühnenkunst immer stärkere idealere Annäherungswerte gefordert, bis man einsah, daß man am letzten Ende Unmögliches forderte. Ludwig der Zweite von Bayern war gar nicht so „verrückt", daß er sich Separat-Vorstellungen geben ließ. Wir „bessern Menschen" vermögen zunächst nicht mehr recht in Herden zu genießen; wir hassen die peinlichen und widrigen Neben- und Untertöne jeder Massensensation und die Schafsköpfigkeit der Menschenseele; wir wissen, daß es tausend Arten gibt, in denen das Kunstwerk zu den Einzelnen spricht, daß unser „Faust" oder „Zarathustra" ein anderer ist als der von X und Y oder gar von Hinz und Kunz; wir können uns endlich nicht mit der noch bei der besten Aufführung notwendigen Vergröberung versöhnen, die jede Verstofflichung künstlerischer Traum- und Scheingebilde bedeutet. Ganz zu schweigen von dem vielzitierten Ekel der bessern Geister vor dem Theater als Geschäfts- und Massen-Vergnügungs-Institut und der kulturellen Hoffnungslosigkeit unserer theatralischen Zustände.

Nietzsches klassisches Verdammungs-Urteil vom „Unterhalb der Kunst" ist unserer „dritten" Generation aus der Seele gesprochen. Wie wenig in unsern demokratischen Zeitläufen heut auch von der Entwicklung zu hoffen ist, hat gerade das Beispiel von Bayreuth drastisch gelehrt. Wer möchte die künstlerischen Kleinodien der Menschheit oder gar seinen persönlichsten und heiligsten Seelenbesitz einer zweifelhaften und befleckenden Öffentlichkeit preisgeben? Werke, die sich uns im Innersten zu eigen gegeben haben und nun in unverlierbarer Glorie über unserm Leben stehen? Wer möchte sich systematisch enttäuschen und das göttliche Urbild, das wir von unsterblichen Werken und Gestalten in uns tragen, durch ungeniale Dilettanten und biedere Mittelmäßigkeiten verpfuschen lassen?

Tatsächlich wird die Gemeinde derer immer größer, die den intimen Genuß eines Buches oder Gemäldes den Reizmitteln grobschlächtiger

Theatralik vorziehen. Ausgesprochen moderne Geister wie Strindberg und Maeterlinck haben diesen Mißkredit des Theaters vergrößern helfen. Strindberg, dem wir starke dramatische Gebilde verdanken, wird man die Kompetenz gewiß nicht absprechen können, und der Spannungs- und Stimmungsreiz Maeterlinckscher Dramolets hat bei aller Einseitigkeit der Spezialität doch auch raffiniert-dramatische Qualitäten. Von beiden wird ja auch von verschiedenen Punkten her wohl das Theater, wohl auch die alte herrschende Form des Dramatischen verneint; nicht aber das Dramatische schlechthin. Allerdings bedeutet es ihnen etwas schlechthin andres als den frühern Generationen: dem Denker, Intellektualmenschen und Kulturproblematiker Strindberg ein sich über die bloße Bildhaftigkeit erhebendes Gemisch dichterischer, naturwissenschaftlicher, soziologischer Elemente; der zarten weltfremden Verchristlichung des Maeterlinck der ersten Periode den lautlosen Dialog passiver und gebrochener, in der katastrophenlosen Tragik des Alltags verblutender Seelen. Hier verbindet sich also mit der zunehmenden Verfeinerung und Verletzlichkeit der aufnehmenden Organe eine eigentümliche Verschiebung im Wesen des Dramatischen, eine Wandlung des dramatischen Objekts. Man mag nun noch so fest an die „ewigen Gesetze" der Ästhetik glauben; man mag selbst immerhin zugeben, daß ihre obersten Kategorien, wie diejenige des Dramatischen, nur sehr bedingt dem Wechsel unterworfen sind und im Kerne, als erprobte Gefäße grundmenschlicher Inhalte, sich immer gleich bleiben — die Tatsache und ihre Bedeutung sind doch nicht wegzuleugnen. Die Rückwirkungen, die davon ausgehen können, sind wirklich heut noch nicht völlig absehbar. Aber es wäre, wenn man weltgeschichtliche Analogieen ohne Blasphemie heranziehen darf, sehr wohl möglich, daß, wie oft die stille und wuchtige Sprengkraft der Idee das Angesicht der innern und äußern Welt verändert hat, so auch hier von einem unscheinbaren und ganz innerlichen Punkt her sich eine Umwälzung unsrer dichterischen und szenischen Dramatik vollzöge. Im Grunde hat Maeterlinck ganz Recht: wir brauchen wirklich nicht mehr das „Geschrei der Atriden", um Tragik zu empfinden; unser Menschentum ist in der Tat nicht mehr auf Gewaltsamkeiten, Katastrophen und die schicksalsvolle Brutalität taumliger Instinkte angelegt, und unsre Phantasie weiß trotz atavistischer Kraftschwärmerei einen neuen geisterhaften Schauplatz mit neuen Visionen zu erfüllen.

Doch auch hier kann die Entwicklung natürlich nicht stehen bleiben. Ohne Prophet zu sein, kann man auch hier allerlei Tendenzen des Ausgleichs, der Veredlung und Gesundung annehmen. Schließlich wurden ja hier nur die Konsequenzen und Extreme vorgeführt, die immer mehr oder minder im Abstrakten stecken bleiben. Als prinzipienfeste Logiker müßten wir alle zur Askese oder zur Bestialität und auch ästhetisch zur Barbarei oder Décadence gelangen; aber die Wirklichkeit lebt von Kom-

promissen, und auch der Ausnahmemensch kann ein Döschen Lebenslüge nicht entbehren. So ist es möglich und vielleicht selbst wünschenswert, daß sich als „vierte" Stufe ein Mittleres, nicht Mittelmäßiges, mehr kollektivistischer, stofflicher und triebhafter Art herausbildet, dem es doch auch an Phantasiereiz und Beseelung nicht gebricht. Aber noch auf lange hinaus werden wir auf „dritter Stufe" bleiben.

Kurt Walter Goldschmidt.

Nacht.

Und stille ward es in der weiten Welt,
Der Tag entwich und ließ der Nacht das Feld,
Sie hob von ihrem Lager sich dem dunkeln
Und reckte sich und ließ die Lichter funkeln.

Aus ihren Haaren weich und schattenschwer
Erstrahlt der Sterne ungezähltes Heer,
Auf ihrem Angesicht dem ruhig bleichen
Liegt der Ergebung und des Wissens Zeichen.

Fürwitzig ist der Tag und giert und strebt;
Doch welche Ruhe diesen Busen hebt,
Mit welcher Inbrunst diese klaren Augen
Abgründig tief sich an die Seele saugen.

Dir tret ich gern entgegen, seltne Frau,
Aus deinen Augen spricht es mir: Vertrau!
Was zu mir weht aus deines Mundes Schweigen
Voll mildem Trost, läßt froh das Haupt mich neigen.

Und stille ward es in der weiten Welt,
Es senkt ein Träumen sich, wie Tau, der fällt,
Ich steh in Schweigen, und es streift in Fernen
Mein wacher Geist, das höchste Glück zu lernen.

Otto Hinnerk.

Kinder der Sonne.

Auch wenn die Aufführung des Kleinen Theaters in mehr als zwei Rollen — dargestellt von Herrn Abel und Fräulein Neustädter — menschlich echt und künstlerisch schön gewesen, wenn ein Maler nicht wie ein Friseur, eine wichtige Figur nicht von einer bildhübschen Dilettantin gespielt worden wäre, auch dann hätte Gorkis neues Werk nur geringen Eindruck gemacht. Sein „Nachtasyl" war in literarischer Hinsicht ein mit philosophisch-satirischen Anklagereden durchsetztes Milieustück, arm an dramatischer Bewegung, und hatte alle Peinlichkeit jenes Naturalismus, der ein einziges Motiv in nebelhafter Endlosigkeit variierte. Aber es bedeutete nicht nur eine Erweiterung des dichterischen Stoffgebiets, indem es nach dem vierten Stand den fünften Stand, nach den Sozialisten die Anarchisten, nach der untersten Schicht der Gesellschaft die Unterschicht der Gesellschaft für das Drama entdeckte. Es hatte auch die Kraft jenes wahren Realismus, der nicht in objektiven Tatsachen, sondern in subjektiven Gefühlen wurzelnd Schönes zu suchen, Niederes zu verklären vermag. Gorki ließ ruhig einen verkommenen Landstreicher reden, als hätte dieser Nietzsche gelesen, wenn er nur seine eigene übervolle Seele entladen, wenn er nur dem ewigen Erlösungsbedürfnis und Lichthunger der Menschheit flammende Worte leihen konnte. Das tat er hier. Diese suggestive Spontaneïtät des Empfindens, das nicht Hauptmannsches Mitleid war, sondern der allumfassenden Liebe der alten Mystiker glich, das in den Enterbten nicht die Verbrecher sah, sondern die Unglücklichen, das nicht zwischen ihnen stehen blieb, sondern sich über sie erhob — sie erweiterte das Segment der kleinrussischen Welt zur ganzen Welt, sie erhöhte das Weh von Dieben und Dirnen zum Jammer aller Kreatur.

Zu einer solchen Wirkung fehlt der neuen Dichtung zweierlei: sie spielt nicht in jener Schicht, die Gorki von Grund aus kennt, und sie schildert nicht Schicksale, die den Schilderer selbst tief erschüttert haben. Dieses Stück wollte er nur, mußte er nicht schreiben. Viel mehr als die Technik hat es mit dem „Nachtasyl" nicht gemein. Es ist die Technik fast aller russischen Dramatiker. Sie bauen auf breiter Grundlage mit der größten Gemächlichkeit und laden jeden zweiten Augenblick zu verweilender Umschau; ihr Publikum ist überwiegend phlegmatisch, und

selbst die Uhren gehen langsamer in Rußland. Es schadet nichts: „innen lebt die schaffende Gewalt". Wir ertragen diese naive Mißachtung der einfachsten szenischen Anforderungen und alle diese unbeholfenen Wiederholungen mit Geduld, wenn die Einzelheiten zu einem großen Hauptzuge zusammenströmen, wenn hell und warm ein sehnsüchtiger Ruf nach Freiheit, nach Natur erklingt, wenn sich die nebeneinandergestellten Bilder zum Kulturgemälde einer gärenden Zeit auswachsen und einen Fernblick gewähren, weit wie der Horizont der russischen Steppe.

Von alledem ist recht wenig in den „Kindern der Sonne". Früher ließ der Mangel an Handlung Raum zu einer meisterhaft realistischen Herausbildung der Gestalten. Es gab eine Fülle individueller und doch typischer Käuze, die alle von eigener, charakteristisch aufgefaßter Narrheit und Weisheit Gnaden lebten. Diesmal werden nur Worte über Worte gemacht. Was sind diese Menschen? Kinder der Sonne. Was sind Kinder der Sonne? „Wir, die Menschen, die Kinder der Sonne, dieser hellen Lebensquelle entsprossen, von der Sonne gezeugt, wir werden den schwarzen Schrecken des Todes überwinden! Wir — sind Kinder der Sonne! Die Sonne brennt in unserm Blut, sie erweckt in uns feurige, stolze Gedanken, sie durchleuchtet die Finsternis unsrer Zweifel. Die Sonne — ist ein Ozean der Energie — der Schönheit, der seelenberauschenden Freude." Wenn so etwas nicht als Phrase höchst lästig fallen soll, muß es ironisch gemeint sein. Es müßte sich gegen den Sprecher kehren. Es müßte gezeigt werden, daß die Kinder der Nacht eher Kinder der Sonne sind als die Kinder des Tages. Es steckt mehr Leben und mehr Zukunft in jenen Enterbten, die auf der schwarzen Kornerde des Zarenreichs stolzer einherschreiten denn Fürsten, die unbesiegbar sind, weil sie keiner Versuchung erliegen, sich vor keiner Macht fürchten, ihre Ursprünglichkeit von keiner Lüge und Heuchelei ankränkeln lassen — in ihnen steckt mehr Leben und Zukunft als in den welken, feigen, satten, intelligenten Bürgern. Der eine Satin wiegt alle Kinder der Sonne auf. Das sind Geschöpfe, die ihre Bestimmung darin erblicken, so oft zu kommen, Tee zu trinken und wegzulaufen, daß ein Lamm zum Tiger würde, müßte es dieses unaufhörliche Hinundherrennen mit ansehen. Wenn sie doch einmal still stehen, dann machen sie Liebeserklärungen oder hören sie an, gefährden durch ihren Arbeitsegoismus das Familien-

leben und verhindern durch ihren Wahrheitseifer jede dramatische Verwicklung. Auf die Dauer langweilen sie alle: die hysterische Kassandra, diese Spezialistin für seelische Eruptionen; ihr Verehrer Tschepurnoi, der sich bei der Brautwerbung eine rote Krawatte unbindet, trotzdem er weiß, daß die Angebetete Rot nicht sehen kann, und der dieses Korbes wegen in den Tod geht, nachdem er vorher zweimal durch ein Stirnrunzeln den stärksten Kerl in die Flucht getrieben hat; der Doppelgänger des Björnsonschen Professors Thygesen, um den sich Geographie und Liebe streiten, e tutti quanti. Sie langweilen auf die Dauer, weil sie Lustspielfiguren sind, die in traurige Vorgänge verflochten werden. Dieser Kontrast würde alles andre als langweilen, wenn sie nicht bloß für uns, sondern auch für den Dichter Lustspielfiguren wären. Er nimmt sie bitter ernst. Daß wir uns durch die ersten beiden Akte durchlächeln, um uns durch die letzten beiden Akte durchzuschlummern, werden Verteidiger des Dichters auf unsre Unkenntnis der russischen Verhältnisse schieben. Es ist ein Irrtum. Diese Kenntnis war ja in andern Fällen nicht nötig. „Kinder der Sonne" haben nichts mit Kunst zu tun, das ist es. Gorki kann uns bewegen, in gewesenen und werdenden Menschen, in den verkommensten und in den primitivsten Russen unsre Brüder zu sehen — seine Intelligenten, seine Europäer bleiben uns ewig fremd. Weil er nur ein neues Stück schreiben wollte, muß er zu rein stofflichen Wirkungen greifen — sein angeklebter Volksaufstand gibt uns weniger als jeder Zeitungsbericht. Aber von dem künstlerischen Feuerzauber des „Nachtasyls" fiel ein gedämpfter Schein auch auf das aufgewühlte Rußland, auf dieses riesige, nebelhafte Konglomerat von Völkern und Zivilisationen, die tragischer Kampfesmut spornt und fatalistische Resignation lähmt. S. J.

Premièren am Rhein.

Die beiden größten niederrheinischen Bühnen luden kurz hintereinander die deutsche Sehnsucht zu Gast, und jedesmal ging die Enttäuschung nach Hause. Das gilt nur im höchsten Sinne von Paul Ernsts vieraktigem Lustspiel „Eine Nacht in Florenz", mit dem das Dumontsche Schauspielhaus in Düsseldorf die Reihe seiner Uraufführungen eröffnete; aber ganz und gar gilt es von Vollmoellers fünfaktiger Komödie „Der deutsche Graf", das in dem alten, lieben Raum der kölner Bühne zum ersten Mal seit Urbeginn einen regelrechten Kampf zwischen Klatschern

und Zischern entfesselte. Daß ein gut Teil der aufwärtsstrebenden Sehnsucht, die überall durchs Volk der Deutschen geht, dem Theater zugewandt ist, ist gewiß. Und hier schienen gleich zwei Strömungen der neuen Schaukunst eingefangen zu sein: es ließ sich so an, als ob das zeitliche Verlangen nach einem neuen Bühnenstil und das alte, so alte Verlangen nach einem deutschen Lustspiel überhaupt gleichermaßen erfüllt werden sollte. Beide Dichter haben den Tag verloren; das muß gesagt werden, weil nur Wahrheit und Unerbittlichkeit zum Ziel führen können, weil nur der Unverstand im Sieg allein Verdienst sieht und weil die Erkenntnis dessen, was fehlt, immer einen Schritt weiter bedeutet.

Paul Ernst baut auf dem alten Motiv auf, das schon den großen William zu tragischer Behandlung lockte. Zwei Liebende, Ippolito und Lionora, gehören feindlichen Familien an. Gleichwohl findet sich eine kluge, schelmische Äbtissin und Verwandte der Lionora dazu, die die Kupplerin macht. Als Ippolito die Leiter zum Schlafgemach der Geliebten hinaufsteigt, um sich die süßeste Stunde zu holen, wendet sich das Geschehen zum Scherzhaften. Er wird für einen Grabesdieb gehalten und verhaftet. Der Vater der Lionora, der Stadthauptmann Bardi, will ihn sogar henken; denn Ippolito schont die Ehre des lieben Mädchens und schweigt. Natürlich endet alles im Guten und mit einer Heirat. Aber das ist die Krankheit der Dichtung, daß man die Empfindung hat, es endet nicht deshalb gut, weil der Dichter so wollte, und weil es so mußte, sondern weil die Wucht der Verknüpfung und die Kraft des Dichters zu gering war zu einem ernsten Ausgang. Denn in dieser Haupthandlung liegt durchaus nicht von vornherein der Keim des Lustigen, der notwendig ist. Und so mußten andre Dinge herbeigeholt werden, um trotzdem die Stimmung der Heiterkeit hervorzurufen. Diese nebensächlichen Dinge, die nur Mittel sein sollten, wurden dann fast Zweck. Da sie keine innere Kraft hatten, täuschten sie Kraft vor und bliesen sich vom Lustigen zum Tollen auf. Da finden sich in einem Grabe zusammen: ein Lebendiger, dem ausgelassene Zecher weismachen, er sei tot; ein Furchthans, dem sie einreden, er sei der schreckliche Räuber Bomanico und der seinen eigenen Vater bestehlen will; Bonamico selber mit einem Diebsgenossen; ein Gefährte Ippolitos, der einen Schlaftrunk erwischt; der Stadthauptmann. Und als alle ans Tageslicht zurückkommen, fügt sich als der Letzte endlich der Grabeigentümer selber an, der nur scheintot gewesen. Das tolle Zusammentreffen muß fast den ganzen dritten Akt ausfüllen, während hier der Höhepunkt für eine Lust gewesen wäre, die einem innern dramatischen Geschehen entspringen mußte, so gut wie das Weh und Bangen in der Tragödie. Die Heiterkeit ist auch durchaus nicht aus den Charakteren gezogen und aus den Verhältnissen, in die sie sich selber mit Notwendigkeit hineinverwirren — wie dies deutschem und heutigem Empfinden entspräche. Sondern es liegt

eine fremde, mittelalterliche Komik über allem Beiwerk, die sich aus den Zufälligkeiten der Situation ergibt und deshalb wohl überrascht, aber kalt läßt. Auf der andern Seite aber hat dieses Kalte, Rechnerische seine großen Vorteile. Diese florentinische Nacht ist mit einer seltenen Bühnengewandtheit auf die Bretter gezwungen. Unter einer Kunstform von hoher Vollendung blühen manche feinen Wirkungen auf, die den zarten Novellisten Paul Ernst erkennen lassen. Einige der Handelnden gelangen zu einem durchaus eigenen und starken Leben, so die Äbtissin, eine durchtriebene und liebessüchtige Wirtin, der scheintote Schneidermeister, der mit einem köstlich derben Griff in die Welt der Wirklichkeit aus dem Grabe steigt. Dann eine kristallhelle Klarheit, eine energische Kürze, die dem kommenden deutschen Drama doppelt heilsam sind nach den Zeiten des breitspurig krausen Naturalismus. Paul Ernsts Lustspiel bleibt ein Werk, das nicht selber entscheidende Kraft gewann, dessen Dichter aber alles in allem wohl noch einmal mitentscheiden wird.

Wie hoch trotz allem die „Nacht in Florenz" steht, zeigt am deutlichsten ein Vergleich mit dem „Deutschen Grafen". Dort Klarheit, hier Verwirrung, dort Kürze, hier Geschwätzigkeit, dort bunter Wechsel, hier geradezu Langeweile. Und war jenes, wenn nicht gewachsen, so doch gebaut — so ist dieses weder das eine noch das andre. Karl Vollmoeller ist vor allem mit seiner Catharina von Armagnac nnter die kleine Schar der nach dem Höchsten Ringenden getreten, unter denen das Schicksal seine Wahl treffen wird. Es geht nicht an, wegen eines verfehlten Werkes — wie dies nun überall geschieht — ihm auch nur das geringste von seiner Werdemöglichkeit abzusprechen. Mir scheint, er zwang sich in einer schlechten Zeit ab, was nicht von selber kommen wollte. So bleibt nichts übrig, als hinter dem Mißlungenen nach der Absicht zu suchen, um dem Dichter gerecht zu werden. Er versetzt seine Menschen in das Paris Ludwigs des Fünfzehnten, das voll Arglist einer lebenverlangenden Leidenschaft die täuschende Schranke eleganter Heiterkeit setzte. Ein Baron hat als eine Art Verwalter einen deutschen Grafen bei sich. Vor Jahren hat er sich mit ihm zusammen aus deutschem Kerker gerettet. Der Graf ist ein wahrer Bär, stark, mutig, schwerfällig, ein wenig tölplisch, edel und treu. Die Freundschaft für den Baron ist ihm das Höchste des Lebens. Und so weist er die junge Baronin ab, die sich ihm anbietet, und die er geliebt hat lange vor dem Baron. Um ihre Verachtung hervorzurufen, hält er eine Dirne aus. Er schweigt, als er sie auf einem Stelldichein mit dem schurkischen Abenteurer Casanova ertappt. Als das Pärchen von einem ausgelassenen Carnevalsball ins Ausland fliehen will, stellt er sich dem Betrüger entgegen und fällt im Zweikampf, schweigsam und treu, die brechenden Augen auf die sündige Herrin gerichtet. Wie wenig dieser Stoff für eine Handlung auf den Brettern hergab, ist unschwer zu sehen. Nur eine ganz leichte Hand hätte hier das Nötigste retten können.

Aber der Schwabe Vollmoeller ist selber viel zu treu und schwer dazu. In der Catherina war sein Innerstes entzündet, und er gab, wenn kein Drama, so doch ein Lied voll Reiz und Rausch, das fast restlos bezwang. Auch hier bringt er wieder seinen stillen Liebenden, dem das Leben der Güter niederstes ist. Aber ihm fehlen hier die Verse und damit die Farben und Klänge, die er zu einer lebendigen, heißen Gestaltung nötig zu haben scheint. Daher kann man wohl die Augen schließen und das Bild dieses treuen, guten, deutschen Mannes innig empfinden, aber auf der Bühne ist es noch allemal so gewesen, daß der Teufel kurzweiliger ist als der Engel. Wie bei Ernst drängt auch hier das Beiwerk durch alle Ritzen herein, um sich vor die Unergiebigkeit der Haupthandlung zu breiten. Aber es ist hier nicht gesondert, in sich und in seinem Verhältnis zum großen Geschehen, wie bei Ernst — sondern es bleibt ungeordnet, bringt Verwirrung statt Verständnis, ist reizlos und tot. Nur einen Vorteil hat Vollmoeller vor Ernst, der — wenn man über das Bühnentechnische hinausgeht, das sich schließlich lernen läßt — fast alle Nachteile aufwiegt: er entwickelt aus dem Charakter heraus. Daher spricht er, während Ernst oft ein Altitaliener zu sein scheint, mehr zu uns Deutschen von heute. Und daher ist er für das deutsche Lustspiel oder die deutsche Komödie vielleicht eine größere Hoffnung.

Die Darstellung unterstützte die Nacht in Florenz mehr als den guten Grafen. Es zeigte sich so recht, wie klug und wacker die junge Dumontsche Bühne arbeitet: eine entzückende Leichtheit des Tons wurde erreicht. Die kölner Aufführung machte das Schwerfällige noch schwerfälliger, das Verworrene noch verworrener. Da war in der äußern Aufmachung nichts von der geschmackvollen, immer nur der Stimmung dienenden Einfachheit des düsseldorfer Hauses. Dazu waren einige Darsteller an künstlerischem Vermögen ganz unzureichend.

Wilhelm Schmidt-Bonn.

Suzanne Després.

Zu ihrem Gastspiel in Wien.

Im ersten Augenblick, gleich, hat man das Gefühl der Freundschaft für diese Frau. Man hat den Menschen lieb, bevor man noch recht die Künstlerin gespürt hat. Weil auf diesem milden Antlitz nicht nur viel Erlebtes — das kann täuschen — sondern auch das Talent, zu erleben, tief eingezeichnet ist. Eine Begabuug für Schmerzen, die rührt. Eine Dolorosa. Sonnig wird es auf diesem Antlitz eigentlich nie; sondern es ist bestenfalls ein Dämmern von Licht, ein abendlicher Schimmer, der den Schleier von Traurigkeit leise überglänzt. Eine gerade, lichte Stirne

eine sanfte Nase, die besonders im Profil sehr zart und adelig aussieht, ein lieblicher, durch die schmalen, knapp schließenden Lippen etwas herber Mund. Sehr schöne, nervöse Hände. Eine eher kleine schlanke Frau, deren Gang und Geste die im Antlitz erstarrte Müdigkeit in weiche Bewegung aufgelöst zeigt. Die Stimme ein schwermütiger Alt, dunkel, auch im Fortissimo (so weit sie überhaupt zu einem solchen aufzutreiben ist) nie spitz und grell. Eine Dame in Moll.

In der ganzen Art der Desprès liegt etwas Passives: Sehnsucht nach Wärme und Zärtlichkeit, ein Verlangen, sich anzuschmiegen, in eine Umarmung zu versinken, welche nicht gerade eine erotische sein muß, sondern auch eine freundschaftliche sein kann. Die Augen scheinen im Exil zu leben, wenn sie offen sind, um erst daheim zu sein, wenn sie sich in der Entrücktheit und Geborgenheit einer absoluten Hingebung schließen dürfen. Die Augen! Hier glaube ich die Grenzlinie zu merken, an der die Natur der Desprès zur Kunst übergeht, oder besser: an der die Kunst der Desprès bewußte Kunst wird. Nämlich diesen starren, aus der Tiefe kommenden, auf des Unabwendbare ergeben wartenden Blick hat sie zu oft. Da scheint es doch, als ob sie, die suggestive Kraft dieses Blickes wissend, mit ihm bereits wie mit einem Instrument hantiere. Sie hat ihn auch dann noch, wenn der Akt aus ist, die Rolle verschwindet und Madame Desprès sich dankend verneigt. Und so könnte man an eine Tyrannnei dieses Blickes über die Desprès denken, der sich auch ihre stärkste Gegenabsicht nicht entziehen kann — wenn nicht Frau Duse genau mit denselben traurigen, schweren Augen, die scheinbar die Last der Lider keine Sekunde länger tragen können, ihren Dank ins Publikum spräche. Auch um den Mund der Frau Desprès sind dauernd dieselben zarten melancholischen Schatten, die selbst das heiterste Lächeln der Duse verhängen. Immer meint man: welche Erlösung, welche Entspannung für dieses Antlitz wären Tränen!

Das Spiel der Desprès gehört zum Schönsten des modernen Theaters. Sie ist sparsam im Ausdruck, äußerst ökonomisch im Gebrauch der darstellerischen Mittel, auch die Superlative ihrer Leidenschaftlichkeit sind ein wenig gedämpft, und man merkt, daß ihr das „zu Laute" in psychischem und physischem Sinn ein Greuel ist, daß sie vor allem seelischen, körperlichen, stimmlichen Lärm als vor etwas Unreinem, Plebejischem rasch und erschreckt zurückweicht, wie sie nur, im Affekt des Spiels, flüchtig darangedrückt wird. Es ist für ihre menschliche Art: die Angst vor allem Rohen, für ihre künstlerische: der instinktive Ekel vor dem Theatralischen. Ton, Mimik, Geste sind bei ihr immer letzte, nach außen tretende Welle eines seelischen Vorgangs. Endphase einer innern Bewegung. Das scheint selbstverständlich. Aber bei vielen großen und größten Mimen ist es doch gerade umgekehrt: Da repräsentieren Miene und Ton einen seelischen Vorgang, treten als dessen legitimierte Bot-

schafter auf — er selbst, der Vorgang, kann ganz gut völlig abwesend sein. Glaubt ein Mensch, wenn Kainz röchelt, wirklich, daß dem Röchler wehe ist? Die Després muß sich das darstellerische Leben sauer machen, weil sie nicht genug Virtuosin ist, um die äußern Enden von Gemütsbewegungen zu spielen, deren innere Anfänge sie nicht hat. Sie muß immer le détour um die Seele machen. Bei ihr ist es ein fortwährendes Hinabtauchen ins Tiefe und ein, je nach der Heftigkeit des treibenden Gefühls, kürzeres oder längeres Auffluten ans Tageslicht. Man denkt an die mystischen Wasserläufe im Gebirge, die immer wieder im Erdreich verschwinden, wieder vorbrechen, kurze Zeit an der Oberfläche rinnen und neuerdings ins Unterirdische gehen. Oft fließen die wahrhaftigsten hellen Tränen über ihre Wangen, und die Leute sagen: „Das kann sie doch nicht immer wirklich fühlen! Wie weint sie? Wahrscheinlich denkt sie an etwas recht Trauriges aus ihrem Leben" — und meinen damit die Kunst der Després verdächtigt zu haben. Während dies, wär es wirklich so, doch nur die drastischste Bestätigung meiner Ansicht gäbe, daß die Després immer den „Umweg um die Seele" machen muß. Sie hats nicht an der Oberfläche. Sie muß bis zu dem Urquell der Tränen hinab, wenn sie weinen will; ein Druck auf die Tränendrüsen genügt nicht.

Die Ruhe der Després ist wundervoll. Sie ist ein Genie der stummen Seufzer, der ungeweinten Tränen. Als ob ihr Antlitz die innern Stimmungen nicht direkt, als ein empfindlicher Apparat, erzielte und anzeigte, sondern als ob diese wechselnden Stimmungen wie Wolken über sie hinzögen und nur die Schatten dieses Wolkenzuges das Antlitz mannigfach färbten. Zartheit, Innigkeit — man kommt immer wieder zu diesen ein wenig süßen Worten, wenn man das Wesentliche ihrer Kunst nennen will. Nie eine Biegung im Ton, ein Leuchten in der Miene, eine Gebärde, die nicht, ich möchte sagen: reif wären. Reif, das heißt: fällig in Erscheinung zu treten. Das gibt ihrer Kunst dies schöne Timbre der Echtheit, den zauberischen Wahrheitsglanz: daß alle Details ihres Spiels etwas Unabwendbares scheinen, ein Ausfluß wunderbar feinfühligen Gehorsams ihres Instinkts und Intellekts. Wem gehorsam? Dem Mystischen, dem Gott, der Idee oder wie man die Macht nennen mag, von der der wahrhaftige Künstler sein unabweisliches Kommando empfängt. Ich möchte sagen: die Després spielt nicht einen Menschen — der Mensch spielt sie. Goethe sagt einmal von seiner Lyrik: „Ich machte keine Gedichte, die Gedichte machten mich!"

Fast macht sich diese Empfindlichkeit des darstellerischen Instruments ein wenig störend bemerkbar. Man bekommt ein wahres Verlangen nach gleichgiltigen Minuten in dieser kontinuierlichen Flut inhaltsreicher Augenblicke. Die Schönheit in der Linie aller Kunst beruht im Wechsel von Wellenberg und Wellental, von Hebung nnd Senkung. Aber das Spiel der Després ist fast wie ein Rhythmus aus lauter betonten Silben.

Möglich, daß dies oft in der Rolle liegt. Zum Beispiel die Jacqueline in Bernsteins »Le détour«: Die Tochter der Cocotte, welche die Sehnsucht ins bürgerlich Einwandfreie hat und, dort angelangt, bald genug sich im Exil fühlt, ihre seelische Heimat anderswo weiß. Die Darstellerin solcher Rolle darf wohl die Auffassung haben, daß ein kleiner Buckel von Melancholie ein organisch Unzertrennliches, mit ihr Geborenes sei, eine nie zu verhüllende, kleine seelische Deformierung. Aber manchmal sollte doch als mütterliches Erbteil, und ganz sicher im Sinne des Autors, ein Stückchen, wenn auch veredelten Leichtsinns, die Hülle von Traurigkeit sprengen. Frau Desprès kommt aus der Regenstimmung nie, auch nicht für Sekunden heraus. Sie wandelt wie eine zur ewigen Einsamkeit Verurteilte, was sie, als Jacqueline, ihrem innern Schicksal nach wohl ist, wovon sie aber doch kaum ein immerwährendes, klares Bewußtsein hat Jedes Wort, jeder Blick, jede Geste der Desprès hat einen kleinen Trauerflor umgeschlagen. Es ist ihr immer jemand gestorben.

Die Desprès spielt nichts andres als Fortsetzungen ihrer Persönlichkeit. Oder Variationen oder Vereinfachungen oder Komplizierungen ihrer Persönlichkeit. Sie ist freilich keine naiv-unbewußte, sondern eine sehr bewußte Künstlerin. Aber das Material ihrer Kunst ist immer sie selbst. Sie ist eine Virtuosin ihrer eigenen Natur. Darin liegt die Lösung jenes Widerspruchs, der viele bedrückt, die sich gern für die Desprès begeistern möchten. „Das ist ja alles Technik", sagen sie, während ihnen die Tränen vor Erregung über die Backen laufen, und die Lippen in Rührung zittern. Freilich ist es Technik! Das heißt: souveräne Gewalt über die künstlerischen Mittel. Aber ihre künstlerischen Mittel sind: ihre Natur. Sie spricht ihren eigenen seelischen Jargon. Und sie spricht ihn herrlich. Sie verhält sich zum Dichter, wie das edle Instrument zum Virtuosen: seinen zartesten Absichten nachtönend, den ganzen Zauber ihres Klingens entfaltend, wenn er, der Dichter, voll in die Saiten greift.

Die Desprès ist den Franzosen teuer, weil sie eine lebendige Übersetzung des Wortes „Gemüt" ist, für das eine gallische Vokabel nicht aufzutreiben. Wobei natürlich unter Gemüt nicht wienerische Feuilleton-Sentimentalität gemeint ist, sondern die Fähigkeit, ein eigenes oder fremdes Schicksal bis an die letzten Grenzen durchzuempfinden. Und sie wird die Deutschen entzücken, weil sie seelische Schwere ohne physische Schwere darstellt. Mit wahrer Passion möchte ich bei der Schätzung der Desprès übertreiben. Aus Dankbarkeit, einmal eine Harmonische auf der Bühne zu sehen, eine, die so ist, wie sie aussieht, und so spielt, wie sie ist. Eine Künstlerin, in der die Empfindung nicht auf Kosten des Intellekts, und der Intellekt nicht auf Kosten der Empfindung verkümmert sind. Eine wahre Sensitive, die, was sie auf der Bühne spielt, nur durch Zufall nicht wirklich erlebt hat.

Alfred Polgar.

Mozart-Zyklus.

So viele berufene Leute haben jüngst voller Sehnsucht in die Vergangenheit zurückgeschaut, nach Westen, wo Mozarts Sonne niedersank, und mit so herrlichen Worten sein Genie gepriesen, daß es ganz gleichgiltig wird, ob ich mit einstimme oder nicht. Denn kann man den Berg durch einen Spaten Erde sichtbar erhöhen? Also will ich, dem Üblichen entgegengesetzt, einmal nach Osten, in die Zukunft, schauen, wo ich seiner harre, der weit größer als Mozart aufgehen wird, wo die Welt des bewußten, vollkommenen Schöpfers harrt, der durch seine Kunst der Menschheit wieder ein hohes, freudiges Ziel weist, der nicht tändelt wie Mozart.

Entweder ist die Kunst eine bloße lustige Illusion, ein Vergnügen, eine edle Unterhaltung, wie sie z. B. von vielen Gelehrten angesehen wird, oder sie ist ein bildungskräftiges Kulturelement, ohne das unser Leben verhungern und verkommen würde. Alle Künstler haben bisher in diesem oder jenem Sinne der Kunst und dem Leben gedient. Einer der größten Künstler in den Grenzen jener ersten Anschauung von der Kunst ist Mozart. Ihm war die Kunst zunächst ein Handwerk, ein Beruf. Daß das Handwerk unter seinen Händen zu entzückender Kunst wurde, war nicht sein eigenes, d. h. das Verdienst seines ethischen Bewußtseins, sondern seines instinktiven Genies. Das ist wichtig. Mozart schuf wie im Traum, in der hastigen Flucht weniger Stunden. Die Not des Lebens drängte und bestimmte ihn meistens. Vor dem umschleierten innern Auge seines Bewußtseins aber war noch nicht die Weise jener großen Kunst aufgegangen, die im Verein mit dem ethischen Genius der Menschheit ein sicheres Bild der Zukunftsharmonie schafft, das in der Gegenwart tröstet, stärkt und glauben macht. Sein Bewußtsein vom Zweck und Ziel des Lebens war noch nicht zu der herrlichen Pflicht seines Genies herangereift, der großen Sache der Menschheit zu dienen. So diente er notwendigerweise nur ihrem Ergötzen. Er schuf Ästhetik, keine Ethik. Mit dem Bewußtsein von jener hohen, ethischen Bedeutung seiner Kunst und seines Genies hätte er niemals die ihn knebelnden flachen Operntexte vertont. Mozart, der Kindliche, wird mit Recht von allen geliebt, aber höher steht der Mann Beethoven, der Kämpfer, der Sieger. Denn die höchste wird nicht eine ästhetisch-sinnliche sein, sondern eine ethisch-seelische. Deshalb bewundern wir wohl den Künstler Mozart; wem aber die Seele täglich Hoffen und Glauben an das Menschentum zuraunt, wer seinetwegen in Sorge und Begeisterung brennt, der fragt nicht von irgend einem gepriesenen Künstler: ist er wirklich ein Künstler? sondern: ist er ein Mann? Einer, der sich selbst erlöst hat mit seiner Kunst — und uns? Da tritt denn Mozart in den Schatten. Auch Shakespeare, Goethe, Schiller, Beethoven oder Wagner haben in ihrer

Kunst noch nicht die vollkommene Versöhnung zwischen Ethik und Ästhetik vollbracht, die da eintreten wird, sobald Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Wahrhaftigkeit und Schönheit des Lebens willen geschaffen wird. Doch in der Richtung dieser Männer steht der, des die Welt noch harrt, der bewußte Mann und starke Priester-Schöpfer, der sie mit froher Botschaft von dem Sinn und der Größe des Daseins überzeugt. Der nicht tändelt und gaukelt noch entzückt für einige Stunden, wenn die Geschäfte des Tages getan sind. . . . Soviel sub specie aeterni.

Das Kgl. Opernhaus hatte zur Erinnerung an den hundertfünfzigsten Geburtstag Mozarts einen Mozart-Zyklus angekündigt. Es verstand darunter eine zusammenhängende Reihe von Vorstellungen einiger seiner Werke, die sich über einen Zeitraum von ungefähr vierzehn Tagen erstreckte. Von einem Zyklus im eigentlichen Sinne ist also keine Rede. Um Mozart nicht nur auf dem Papier, sondern in Wirklichkeit zu ehren und die Erinnerung an ihn zur Würde einer Feier zu erheben, wie es sich gebührte, hätte eine ganze Woche für die zusammenhängende Darstellung seiner Opern reserviert werden sollen. Die künstlerische Summe eines solchen zusammenhängenden Zyklus wäre zweifellos reich und bedeutend gewesen; denn ob man sich auch über Mozart hinaus nach dem Größern, Stärkern sehnt, Grund genug hat jeder bis jetzt, die Gaben seines Genius mit Ehrfurcht und Freude zu empfangen. An Stelle dieser Erinnerungsfeier nun gewöhnliche Aufführungen im Repertoirewege. Sicherlich nicht der Weg, zur gerechten Würdigung eines außerordentlichen Ereignisses eine außerordentliche Erinnerung daran zu veranstalten. Das ist kein ernstes, festes Wollen und keine Liebe, nur Spiel, Gleichgültigkeit, laisser faire. Aber die halb-halben, unfrohen Entschließungen, das jämmerliche Versagen, wo es gilt, das Ideale mit dem Praktischen tatkräftig zu verbinden, gehören ja, wie nur sonst etwas, in den Rahmen unsrer Zeit.

Der Mangel an Zweck und Ziel in diesem sogenannten Mozart-Zyklus machte sich natürlich bis ins kleinste geltend. Es gab in den Aufführungen manche gelungene Einzelheit — der bewährten Kräfte waren ja genug am Werk — aber jenes große, hinreißende Ganze, das aus einer einheitlichen, umfassenden Idee strömt, fehlte vollständig. Es trat ganz offen zu Tage, wie sehr man sich auf die Routine der Künstler verlassen hatte, die die aufgeführten Opern schon viele Male gespielt haben, und wie wenig man frischem Luftzug das Fenster öffnete, indem nur Werke Mozarts zur Darstellung gelangten, die schon längst im Repertoire alt und seßhaft geworden sind. Werke, unter denen gerade einige seiner schönsten und lieblichsten Oper fehlten. Zudem ist es ein grober (schon oft beanstandeter) Stilfehler, diese feinen, goldigklaren Kammermusik-Spiele den riesenhaften Bauverhältnissen des Kgl. Opernhauses anzupassen. Es

geht und geht nicht, wenn ein stark besetztes Orchester, wie glänzend es unter andern Umständen sein mag, zart ziselierte, leichtgeschwungene meloische Linien mit dem so notwendigen intimen Reiz ausführen soll; wenn die Sänger auf der Bühne zu einer Kraftentfaltung der Stimme gezwungen werden, die oft im komisch pathetischen Kontrast zu winzigen, nichtssagenden Worten steht, oder wenn die Klarheit eines Pianos vom gewaltigen Raum aufgesogen wird, sodaß nichts bleibt als ein unverständliches Gesäusel. Kurz: es geht nicht, wenn wir anstatt eines in all seiner Liebenswürdigkeit leibhaftig vor uns aufwachsenden Mozart, einen törichten Theaterspuk zu sehen bekommen. Aus Mozart dem Künstler, dem Lichten, wird somit ein gewöhnlicher Zauberpossen-Komponist — — — wie ein trüber, regengrauer Tag erscheint da unsre Kunstpflege und Kultur dem, der sich nach dem Licht der Sonne sehnt. Wann wird sie endlich wieder durch die Wolken brechen? Georg Gräner.

Volkstheater.

Der Kenner des berliner Lebens weiß es seit langem, was übrigens vor kurzem auch an dieser Stelle von berufener Seite festgestellt wurde: daß diejenigen von unsern Theatern, die unter der Marke „Berliner Volksbühnen" dem lokalen Kunstleben eingeordnet sind, diesen Namen keineswegs verdienen. Schon ein oberflächlicher Überblick über den Einkommensstand jener breiten Schichten, die den kleinen Knäuel unsrer Gutsituierten in ihre Mitte eingeschlossen haben, beweist deutlich, daß auch ein Parkettplatz, der zu einem Viertel des Opernhauspreises zu erstehen ist, in diesen Familien einen unerschwinglichen Luxusgegenstand bedeutet. Selbst wenn der häusliche Herd dieser Arbeiter, Handwerker, Commis, kleinen Beamten nur von Mann und Weib besetzt ist, wird man dem Monatsbudget von hundert bis hundertundfünfzig Mark nicht oft ein Zweimarkstück zu Zwecken der geistigen Erbauung entfremden können. Denn die dringenden Bedürfnisse des Lebens sorgen schon dafür, daß für die Bestreitung der künstlerischen „Sentiments" nicht viel übrig bleibt. Also „Bürgertheater", wenn durchaus eingeschachtelt werden soll; aber nicht „Volkstheater".

Freilich auch diese letztgenannten existieren. Existieren und liefern für ein Geringes — die Preise gehen von einer Mark für Sperrsitz bis dreißig Pfennig herunter — das, was der kleinste Mann nach des Tages Fron gern sieht und hört. Wir finden, daß diese Kunstherrscher (die sicherlich streng nach dem Wunsch und Willen ihrer Anhänger wirtschaften, denn sie kämpfen ja um ihr Sein oder Nichtsein) am besten fahren, wenn sie jede literarische Pose aufgeben. Sie wählen nur handliche, bequem einfließende Kost, deren Inhalt eine Mißdeutung nicht zuläßt und lediglich irgend eine Gefühlssaite der noch immer so leicht

zugänglichen, primitiven Seelenklaviatur des Einfältigen klingen macht. Das können die verständlichsten Stücke der Klassiker und Nachklassiker sein; butterweiche Birch-Pfeiffereien, die vor diesem Parterre ihre Suggestionskräfte noch nicht verloren haben; Werke, in denen der dröhnende Schritt der Historie sich auf die Breite eines Nudelbretts beschränken muß; Hintertreppendramatiken, populäre Tendenzarbeiten, die einem breitbrüstigen Arbeiter den Sieg über kapitalistische Niedertracht gönnen; schließlich Possen, in denen die derbe, urberlinische Situation die „Seele" ist. Nur das, nichts andres zieht auf diesen „Volksbühnen". Und wo diese Tempel existieren, fragt man? Sie saugen sich mit ihrer Kunstarbeit in einem eng begrenzten, von der misera plebs dicht bevölkerten Stadtteil fest. Sie wenden sich an jene beliebte Abart des berliner Lokalpatriotismus, die den eingesessenen Bewohner von NO. zum Beispiel nur ein mitleidiges Achselzucken gegenüber dem Stammgast des „Gesundbrunnens" finden läßt. Sie . . . . . . aber das alles ist weit besser bei einem Streifzug durch einige dieser Theater zu zeigen.

Zwischen dem regsten Geschäftstreiben der Brunnenstraße, jener unendlichen Avenue, die am Abend mit Lichterglanz und Menschengetümmel einer verbürgerlichten Friedrichstraße verteufelt ähnlich sieht, übt hinter einem finstern Eingang und einem unsaubern, steingepflasterten Hof „W. Noacks Theater" sein Handwerk. Man spielt dort eine Zauberposse von Kneisel oder ein Holdriostück „Der Loder vom Lindhamerhof" von einem Wexel; eine Birch-Pfeiffer, wenn der Oberregisseur, der Vater einer, beim „Bau" nicht unbekannten, alten Theaterfamilie sein Benefiz hat, oder, in diesen Tagen, eine sichtlich nach einem alten Kotzebue oder schwächern Bauernfeld ins Neuberlinische übersetzte Posse „Die Heirat mit Dampf". Der Saal: ein recht verfluchtes, dumpfes Mauerloch, weit und schwarz. Man tut gut, dieses Milieu in die ungewisse Dämmerung einer spärlichen elektrischen Beleuchtung zu tauchen. Die Publikümmer sind nicht sonderlich zahlreich erschienen und verbarrikadieren sich durch Überröcke und Halstücher gegen den eiskalten Luftstrom, der durch die Vorhangsöffnung fließt, sobald die Gardine hochgeht. Bevor das geschieht, exekutieren drei üppig gewachsene Gentlemen in schwarzen Fräcken drei Musikstücke, unter denen Paul Linckes „Rosen, Tulpen, Nelken . . . alle Blumen welken" als höchst nasal gequetschtes Pistonsolo nicht fehlt. Dann das Stück! Gespielt vor einer fetzigen Hinterwand, der ein Kleiderspinde so aufgepappt ist, daß man, wenn die Schranktüren sich öffnen, das an dieser Stelle unbemalte, graue Leinentuch des Prospekts sieht; gespielt in einem „Milieu", dessen Polsterstühle durch wacklige, mit bunten Tüchern belegte Rohrsessel dargestellt werden. Traurige oder tragikomische Ärmlichkeit! Die Handlung: Marie, das vom entflohenen Vater schutz- und mittellos einer hoffärtigen Tante, einer bissigen, verschrobenen Kousine überantwortete Aschenputtel, verläßt natürlich schließlich als reiche

Erbin mit einem tüchtigen, braven Ernährer als Gatten den Schauplatz, während Muhme und Base in einem als „gute Partie" verhätschelten, ungarischen Unteroffizier einen blutarmen, verlausten Kesselflicker entdecken müssen." Alle Höhepunkte, zumal wo Schimpfworte fallen, Umarmungen verwehrt oder begehrt werden, oder gar ein Küßchen getauscht wird, werden aus dem Parkett heraus mit veritabeln Juchzern begrüßt. Marie, ein etwas fades, sonst aber ganz „richtig" Theater spielendes Blondinchen wechselt zuweilen verstohlen freundliche Blicke mit dem Violinspieler. Tante und Cousine sind reife, derbe Possenmacherinnen untern Provinzgrades. Der Liebhaber ein blutjunger Zappelphilipp, unroutiniert, süßlich, hat sogar eine rohe, aber wunderhübsche, umfängliche Tenorstimme. Der aus Amerika als Krösus heimkehrende Vater trägt seinen Klebebart, seine hellen Glacéhandschuhe, den seidengefütterten Gehrock und die Weste mit der Grandezza eines Philippe Derblay. Der Oberregisseur, der einen schwachmütigen, tierfreundlichen Bruder der bösen Tante spielt, hat jene zumeist aus den Dimensionen der Körperlichkeit und den gemütlich runden Hängebacken stammende Komik, wie sie nur das berliner Possenpflaster kennt. An den Chorgesängen, die niemals klappen, beteiligt sich auch der Theaterfriseur. Und trotzdem! Der Hörerkreis amüsiert sich bei dieser Dürftigkeit köstlich. Ich hatte nicht geglaubt, daß nach einigen Jahrzehnten volksbildnerischer Bestrebungen so etwas noch möglich sei.

Wenngleich in der Steppe der äußersten nördlichen Peripherie Berlins gelegen, steht das „Bernhard-Rose-Theater" auf einem wesentlich höhern Niveau. Freilich beschränkt sich sein Kunstleiter mit seiner Pionierarbeit beileibe nicht auf diese entlegene Gegend, sondern läßt nebenbei sein Licht im Umherziehen leuchten. An drei Tagen der Woche bleibt er seinem berliner Nordpolrevier treu; aber an den andern drei Abenden taucht er in der Schönhauser-Allee in „Fröbels Allerleitheater" auf oder erfreut die Hasenhaide an dem Triumphplatze des Seiltänzers Blondin — in der „Neuen Welt" — oder macht gar einen Abstecher gen Nordwesten ins „Moabiter Gesellschaftshaus". Am festesten verwachsen ist B. Rose natürlich bei alledem mit seinen Gesundbrünnlern. Dort prangt sein fast lebensgroßes Konterfei zwischen den Plüschportieren, die die Wände des großes Saals mit dem hübschen Bühnchen schmücken. Dort ist „Ausverkauft" die Parole; und beim Anblick des überfüllten Hörerraums würden Roses Kollegen aus der Friedrichstadt ein Neidgefühl spüren. Dort kommt man auch nicht wie bei Noack im Arbeitsgewand zum Fest der Kunst, sondern — man macht Toilette, Mutter rauscht im Schwarzseidenen daher, und zwei kleine Ladenpussels markieren in lichtblauen Sechsmarkblusen und weißen Boas die Modedamen dieses Publikums. Dort quetscht man sich, wenn der höchst populäre „Père noble" sein Benefiz hat, gern an der Kasse, und erregt sagt ein Ver-

gnügungssüchtiger zu seiner am Billettschalter zögernden Nachbarin: „Sie, Mutterken, nu man'n bisken dalli .... De Bratkartoffeln werden kalt!" Dort hat man endlich ein Orchester von acht — hört, hört! — ausgewachsenen Musikanten, saubere, freundliche Dekorationen und einen Vorhang, der stolz die Devise „Kunst bringt Gunst" trägt. Kurz, die Anhänger dieses Rosengartens opfern ihrem Propheten alles: Geld, leidenschaftlichen Applaus, Blumen — nur nicht die Lust am Bier und Nikotin. Die braven Mimen müssen ihre Organe in einem wahren Nebelbrodem der verschiedenartigsten Tabake zur Äußerung bringen.

Auch heute, da man den „Roland von Berlin, Schauspiel in sechs Akten nach historischen Quellen und teilweiser Benutzuug des bekannten Romans vom alten, biedern Fr. Silesius" giebt. Mit ehrlicher, solid pathetischer Anstrengung, einem erstaunlichen Kostümapparat und umfangreichem Personalaufgebot. Zwar ziehen vor dem eisernen Friedrich, den natürlich der Direktor macht, immer nur vier Edelknaben einher, aber schon das ist für Gesundbrunnen alles Mögliche, und da die Viere immer drei Mal um die Bühne marschieren, kann man sie bei einigermaßen optimistischer Veranlagung schon für Zwölfe halten. Johannes Rathenow (der Benefiziant) wettert, soweit ihm seine Kenntnis der Rolle das gestattet, sehr energisch gegen den kurfürstlichen Unterdrücker, Henning Mollner, der kühne Zünftler und Parteigänger des Hohenzollern knödelt temperamentvoll zurück, und der Kurfürst selber orientiert sich geschickt im Souffleurkasten, wie er die Anmaßung des berliner Rats zu brechen habe. Man hält im allgemeinen die darstellerische Linie ganz im Sinne des Publikums, in dem Stil, der diesem „blumigen" Wortgewebe entspricht. Die Tragöden wettern, die Damen zirpen, die „Volksfiguren", die muntere Ratsherrntochter und der dicke, hinkende Ratsbote agieren vorn am Souffleurkasten ganz neuberlinisch, und zum Schluß geht ein Blumenjubel und Applaustrubel ohne gleichen los. Und genau so ist es bei Rose, wenn man Uriel Acosta oder Salingrés „Berliner Kinder" spielt. Ich glaube also, auch hier ist das wahrhafte Kunstbegehren des „Volkes" deutlich genug charakterisiert.

Ich lenke den Kiel ostwärts. Zum „Carl-Weiß-Theater", das als Bühnenkunstbrunnen in das immer stolzer heranwachsende, seine baulichen Fangarme immer weiter ausdehnende „Frankfurter Viertel" eingemauert ist. Als sein Erbauer, Herr Carl Weiß, einst Adolph Ernsts „singender Liebhaber", dieses Haus übernahm, hatte es ein Stück verwelkter Tradition schon hinter sich. Aus einer klassischen Epoche, während welcher große Darstellertemperamente hier gern längere Rast hielten, war es unter die rohen Füße der Samste geraten. Aus diesem Sumpf heraus eine Brücke zum behaglichen, aktuell geschmückten Volksstück herzustellen, war — zunächst — Carl Weißens redliches Bemühen. Seine Antrittsleistung, ein auf den Boden unsrer Kolonialbestrebungen gestelltes,

populär-lebendiges Ausstattungsstückchen, „Der deutsche Michel“, geriet ihm denn auch sehr sauber und unterhaltsam. Aber ihn selbst zog dann das in jenen berliner Zonen höchst einträgliche Restaurationsgeschäft, das er mit Würstelkeller, Variétégarten, Jahrmarktsrummel seinem Theaterunternehmen angegliedert hatte, ganz in seinen Bann. Zumal da der Geschmack seiner Anhänger sich definitiv auf die kunstfremde Seite schlug. Ob der Direktor spielte oder nicht: nichts zog, als die bitterbösen bühnenmäßigen Verklitterungen der weinerlichsten Volkszeitungsromane. Sollte er da kämpfen? Auch Carl Weißens erste Nachfolgerin, jene so viel bemoralisierte Volksbühne des Herrn Laverrenz brach ja darum zusammen, weil das Publikum auf die in leidlich anständiger Form billigst gelieferten, ausnahmelos klassischen Darbietungen einfach nicht reagierte. Nochmals: soll man da kämpfen? Der Epigone der Laverrenzbühne tut es nicht. Es ist Herr Max Ed. Fischer, ein Komiker — wenigstens behauptet er es zu sein — dessen darstellerischer Ehrgeiz erfüllt ist, wenn er sich seinen Hörern am Abend im Damenhabit zeigen darf. Daneben verpflanzt er die fürchterlichsten Früchte der amerikanischen Hintertreppenromantik auf berliner Boden: jetzt in Form eines Siebenakters „Die lebende Brücke auf Cuba“, der natürlich, um auch den „Hiesigen“ bequem einzugehen, mit berliner Lokalwitzen reichlich ausstaffiert wird. Ein wüstes Gemisch von honigsüßen Melancholie und Zehnpfennigtragik. Die Vergiftung eines floridaner Millionärs durch einen verkommenen Vetter in sehr charakteristisch blutrotem Sporthemde — jener Ärmste muß eine mit indianischem Pfeilgift imprägnierte Weintraube schlucken — ist nur der schwache Anfang. Es folgen die nächtliche Entführung eines süßen Babys von einem einsamen Leuchtturm herunter, ein mit riesigem Pappmesser verübter Mordversuch an der „Mutter von das Kind“, und dann, wie die ehrlichen Clows sagen: „Die größte Tric“. Denn jene zerstochene Mutter gewinnt schließlich ihr Bambino aus den Klauen des Hauptscheusals nur dadurch wieder, daß sie mit dem Kinde über eine aus den verschlungenen Leibern dreier Akrobaten gebildete „lebende Brücke“, die Felsgrat und Felsgrat verbindet, entweichen kann. Die Darstellung: ein Wettschwimmen, in dem der Direktor den Rekord schlägt! Sonst viel rote Bärte, viel Dialekte — Florida in Merseburg — und zwei Fräuleins, die eines bessern Schicksals würdig wären. Die Ausstattung: anständiger als im Hause Noack, mäßiger als bei Rose.

Und der Effekt? Die billigen Plätze — Herr Fischer begeht die Ungeschicklichkeit, auch teuere existieren zu lassen — sind allabendlich gut besetzt. Von gerührten Dienst- und Geschäftsmädchen. Von erschütterten Arbeitern. Von höchst angeregten Handwerkerfamilien. Kurz: von jenen, die unter dem Regime Laverrenz auf Hebbels „Genoveva“ husteten. Ich frage zum dritten Male: Soll man da kämpfen?

Walter Turszinsky.

Aufruf.*)

Deutsche Davidsbündler — „das ist: Männer und Jünglinge, die Ihr totschlagen sollet die Philister" — sammelt Euch: ein Beispiel ist hinzustellen; eine Schuld ist wettzumachen; eine Tat ist zu tun.

Ein toter Weltstadtsänger ist zu grüßen; ein Kämpfer ist zu preisen; ein Lachender ist zu krönen.

An diesem siebzehnten Februar ist er vor einem halben Jahrhundert in Schmerzen gestorben.

Die französische Wärterin berichtet: „La nuit dernière il répétait et répétait comme le vendredi: ‚Je suis perdu' . . . Par trois fois il me dit d'écrire — — je lui dis peu après: ‚Quand vos vomissements cesseront, vous écrirez vous même'; il reprit: ‚Je vais mourir.'" — — In der sechsten Morgenstunde am 17. Februar 1856 starb er.

Er hat ein Grabdenkmal in Paris. Er hat ein Denkmal in New York. Er hat ein Denkmal in Kerkyra oder Corfu. Er hat keins in Deutschland.

Er war ein großer vaterländischer Deutscher: weil er mit ganzer Seele dies Land geliebt hat; dann, weil sein Ruhm den deutschen Ruhm erhöhte. Seine Macht endet nicht hier. Er ist der neue Sänger der großen Städte; ihrer Liebe und ihres Hungers; er gab die neue Lyrik der gepflasterten Straßen. Im Gegensatz zu der früheren, sozusagen mehr agrarischen Poesie. Er schreibt die ersten Lieder des dritten Jahrtausends. Er gibt nicht bloß Gefild und Mond, er geniert sich nicht in einer großen Stadt zu sitzen und kündet ungezwungen die Gefühle solcher Menschen. Ihn erfüllt das Schicksal der großstädtischen Masse. Es wächst hinieden Brot genug für alle Menschenkinder. Er ist ein neuer Lebensdichter. Er ist ein großer Tragikomiker des Lieds. Er ist ein erlösender Cyniker. Er ist ein singender Soldat.

Davidsbündler, sammelt Euch; wir wollen sein Denkmal errichten.

Vor zwölf Jahren hat es der Eingriff namenloser Kaffern zu hindern vermocht.

Ziehn wir vom Leder jetzt alle, die entschlossen sind: dies Denkmal zu setzen, wenn nicht mit dem Willen der heutigen Machthaber, dann gegen ihn.

Daß er Fehler gehabt, ist uns nicht unbekannt. Wir setzen es ihm für seine Vorzüge.

Ist keine andre Möglichkeit, dann in der größten deutschen Stadt: nach Ankauf eines Orts, wo es umfriedet sein könnte, und doch sichtbar; wo es privat erschiene und öffentlich wäre; so daß man das Einholen

*) Aus dem Februarheft der „Neuen Rundschau".

einer Bestätigung lachend umginge. Ich neige zwar in manchem Augenblick zur Ansicht, daß ein Denkmal an der Nordsee, ein Denkmal am Rhein besser wäre; dann wieder scheint es mir, als ob darin blos die sentimentalische Seite dieses Einzigen Ausdruck fände, und sie ist mir so wertvoll nicht wie seine menschlich-freche, deren Denkmal in eine große Stadt gehört.

Aber die Frage des Orts mag offen bleiben, sie darf kein Streitpunkt werden.

Und das Denkmal soll nicht gesetzt werden von einer Handvoll reicher Leute: sondern von Künstlern, Arbeitern, kleinen Mädchen und allerhand jungen Menschen, die ihn geliebt. Und es soll eine tiefere und allgemeinere Protestsache sein in einer feigen und lauen Zeit. Ein Schibboleth der Kraft, eine Paroli des frohen Intellektualismus . . . in einer feigen und lauen Zeit.

Es soll ein Denkmal des Trotzes werden; das einem Toten sein Schuldiges darbringt und manchem Lebenden heitern Mut gibt.

Deutsche Davidsbündler, am 17. Februar sollt Ihr tagen. Eure Beschlüsse schreibt Ihr mir dann. Ich werde vom Stand der Sache in diesen Blättern von Schritt zu Schritt Rechenschaft geben. Und ich will nicht ruhn, bis die Hülle gefallen ist und das Marmorbild in der Sonne steht.

Und wo Ihr auch verteilt seid, ob in literarischen Verbänden, in Arbeitervereinen, in Zeitungen, in Künstlergesellschaften, in studentischen Genossenschaften oder irgendwo in der Freiheit — zieht vom Leder. Es wird Zeit. Hört Ihr das Rauschen? es sind die Klänge eines Marsches . . . wider die Philister.

Ein Beispiel ist hinzustellen. Eine Tat ist zu tun. Ein Gehaßter ist zu krönen.

Rundschau.

Für Sudermann. Wenn Lindau und Blumenthal von Zeit zu Zeit für Sudermann eintreten, so wissen sie, was sie tun. Sie wehren sich ihrer Haut, die bedroht ist, sobald Sudermanns Haut bedroht ist. Tres faciunt collegium, und es ist ein wunderhübscher Anblick, wie die beiden ehemaligen „Blutigen“, die Sudermann nachträglich für höchst weise, gerechte und wolwolleude Richter erklärt hat, dieses Vertrauen durch ein höchst weises, gerechtes und wolwollendes Verhalten gegen den Dichter Sudermann rechtfertigen und belohnen. Sie tun es mit Vorbedacht in Wien. Dort sind die Dioskuren noch nicht so übel geachtet wie in Berlin, und dort kann es vorkommen, daß ihre Worte wirken. Wie es in den Blätterwald hineinschallt, so schallt es wieder heraus. Was Lindau und Blumenthal von Berlin aus in die Neue Freie Presse hineingerufen haben, das gibt uns Franz Servaes,

der Kunstkritiker dieses Blattes, im „Tag“ zurück.

Andre mögen die Achseln zucken. Ich möchte den Vorfall nicht auf sich beruhen lassen. Lindau ist oft, Blumenthal immer komisch, wenn er es nicht sein will. Servaes aber gehört zu uns. Er schreibt um der Sache willen; er hat, bei allen Abweichungen, unsern Geschmack, bei allen Abirrungen unser Ziel. Und da tuts mir in der Seele weh, daß ich ihn plötzlich in der Gesellschaft seh.

Er ist nämlich zu der Ansicht und Einsicht gekommen, daß die Sache Sudermanns vor dem Richterstuhl der modernen Kritik dringend der Revision bedarf. Es ist bereits, zumal bei den jungen Leuten, guter Ton, überall, wo Sudermanns Name auftaucht, ihm im Vorübergehen einen Fußtritt zu geben. Das ist zuviel. Was haben wir eigentlich davon, wenn wir uns Sudermann verekeln? Im Grunde nicht mehr, als daß wir gegen seine Vorzüge blind werden. Wir sollten also vernünftig sein und uns entschließen, Sudermann einmal wieder ganz unbefangen auf uns wirken zu lassen. Wir würden wahrscheinlich ganz gut dabei fahren.

Wirklich? Wenn mans so hört, möchts leidlich scheinen. Ein Appell an das Mitgefühl der Spießer, das sich überall regt, wo böse Buben einen verdienstvollen Mann mißhandeln, und ein Appell an unsre Liebe zur Kunst, die jeden wahrhaft künstlerischen Wert ängstlich hütet. Noch einmal also: warum Sudermanns Verdienste ableugnen?

Aber das tut ja kein Mensch. Daß ich selbst ein Gegenstand von Sudermanns tiefstem Abscheu bin, wird mich nie hindern, anzuerkennen, was an ihm anzuerkennen ist. Sein Verdienst besteht darin, daß er anno 1889 das Durchdringen unsrer jungen Kunstbewegung gefördert hat. Er verbeugte sich damals tief vor der neuen Kunst, ohne mit der alten zu brechen; er genügte neuern Wünschen, ohne gleich allen ältern Geschmack zu verletzen. Seine „Ehre“ war ganz das Stück, das die Situation brauchte. Das Theater war durch einseitiges Betonen der Bühnenwirkung schablonenhaft geworden. Dagegen trat eine Reaktion auf, die segensreich war, weil sie, unbekümmert um Bühnenfähigkeit, nur Leben und Natur suchte. Auf zuviel Theater folgte nun naturgemäß zu wenig Theater. Erst Sudermann hielt den Mittelweg inne, auf den ihm nicht etwa die Neutöner nachkommen durften, aber auf dem sich dem Publikum verlockende Ausblicke ins Land dieser Neutöner öffneten. Die Kleinmalerei des Hinterhauses war keck und sauber und echt, die Charakteristik des verkümmerten Lumpenproletariats durchaus wirklichkeitsgetreu. Der Rest war dankbares vieux jeu: die lauten Explosionen, die grellen Kontraste, die halbe Wahrheit, die der unwahrscheinlich geistreiche Schneidigkeitsbekämpfer Trast dem deutschen Bürgertum über den mittelalterlichen Ehrbegriff predigte, und die um so freudiger hingenommen wurde, als sie, zu erlösenden Schlagwörtern gemünzt, aus gräflichem Munde kam. Deutsche Gestaltungsfähigkeit hatte sich mit der kleinlichen Virtuosität der Franzosen zusammengetan. Wo Sudermann das Volk geschildert hatte, war er siegreich gewesen; wo er die Gesellschaft geschildert hatte, war er gescheitert. Wahrheitsliebe und Sensationssucht bekämpften sich in ihm. Alles hing für seine Zukunft davon ab, welche von diesen beiden Seelen in seiner Brust das Übergewicht gewinnen würde. Die Entscheidung fiel bald. In „Sodoms Ende“ verschwand das Genrebild der Familie Janikow, das überdies

nur eine in kleinbürgerlich Anständige transponierte Wiederholung der Familie Heinicke vorstellte, neben dem Sittenbild des Tiergartenviertels, auf dem die Vermischung von rohen Stoffreizen mit claurenhafter Süßlichkeit alle empfindlichen Augen schmerzte. Schon jetzt kam man dahinter, daß ein solcher Eklektizismus das Urteil lediglich verwirren konnte, und daß hier wieder nur ein mit Theaterblut begabter Vertreter der ewigen Halbkunst des Scheins, der Phrase und der Pose groß und angesehen wurde.

Sudermann wurde sehr groß und sehr angesehen, so sehr groß und so sehr angesehen, daß es, wie Servaes selbst zugibt, für den vorgeschritteneren Teil der deutschen Kritik eine Notwendigkeit wurde, gegen ihn Front zu machen, prinzipielle Unterscheidungen aufzustellen und genaue Analysen vorzunehmen. Diese ergaben eine Kompromißnatur, von allen Widersprüchen einen solchen besessen: Leidenschaftsarmut und Begehrlichkeit, Nüchternheit und hitziger Ehrsucht, renommistischer Brutalität und blaublümchenhafter Gefühlsseligkeit — eine Kompromißnatur, die einen Wechselbalg nach dem andern in die Welt setzte. Bis zum neunten (Johannisfeuer) trugen diese Bälge noch ein paar menschliche Züge. Wer das nicht zugeben wollte, war nur scheinbar ungerecht. In einem höhern Sinne waren wir so gerecht wie Lessing, der erklärt hatte, ja wohl zu wissen, daß Voltaire auch seine guten Eigenschaften gehabt habe, daß er sie aber nicht nennen wolle. Gegen uns standen noch zu viele, die, teils aus Vervetterung, teils aus Verständnislosigkeit und Ungeschmack, an Sudermann keinen Fehl sahen. Das glich sich etwa aus. Von Opus Zehn (Es lebe das Leben) an hörten die menschlichen Züge ganz auf, die erloschene Fähigkeit zu dichten, wurde durch die erwachende Fähigkeit, eine aufrichtige Kritik zu beschimpfen, nur unvollkommen ersetzt, und unser ernsthafter Eifer konnte zu dem Spott und Hohn werden, der den „Sturmgesellen Sokrates“ mit demselben Recht traf wie „Stein unter Steinen“. Das „Blumenboot“ schließlich erschien mir als le comble. Das Opus trug nicht umsonst die Zahl Dreizehn: es war wirklich ein Stück Unglück.

Servaes nimmt es fast leidenschaftlich in Schutz. Es gehe der Wahrheit des Lebens beherzt und fröhlich auf den Leib; es stehe strotzend und lebensfrisch da; dies und das sei von echter und tiefer Wahrheit. Ich höre immer Leben und Wahrheit. Unter diesen Worten habe ich zu häufig dasselbe verstanden wie Servaes, als daß ich nicht versuchen sollte, ihm den bösen Irrtum zu nehmen: Sudermanns „Blumenboot“ habe irgend etwas mit Leben und Wahrheit zu tun. Selbstverständlich kann ich nicht alles wiederholen, was ich vor neun Wochen hier von dem Stück erzählt habe. Ich will nur beweisen (nicht behaupten), daß das Gegenteil von dem zutrifft, was Servaes behauptet (nicht bewiesen) hat; will beweisen, daß das Stück unwahr in der Motivierung und lebensfremd in seiner Sprache ist.

Wenn das Stück anfängt, ist von den beiden Töchtern der Baronin Erfflingen die ältere, Raffaela, grundgut und grundecht, die jüngere, Thea, grundfalsch und grundschlecht. Wenn das Stück aufhört, ist es genau, aber ganz genau umgekehrt. Wieso? Keine Ahnung. Am Anfang sagt Raffaela „Und wenn Dein Herz sich an den hängt, der Dir gehört und an keinen andern? Wenn Du eines Tages fühlst: Das ist nicht Liebe, das ist nicht Leidenschaft — das ist, wie soll ich sagen? . . . mehr noch, viel mehr noch. Eins sein. Ganz eins sein. Im Leben. Im

Tod. Ein Fleisch und eine Seele. Nichts mehr wollen. Niemand mehr ansehen. Nicht mehr los können . . . Es gibt eine Herrschaft des Mannes über uns. Die sitzt tief innerlich. Die ist wie ein Stück Gewissen — die macht uns ganz stumm und ganz klein und ganz verzagt. So daß Du nicht atmen kannst, ohne zu denken: ist es ihm recht so? will er es so?" So sehr liebt sie ihren angetrauten Brösemann. Am Schluß sagt Raffaela: „Mein Blut ist jetzt wie Flammen . . Wenn er mich verläßt, dann sterb ich. Oder wenn ich nicht sterbe, dann fall ich jedem anheim. Dann bin ich wie eine von der Straße. Wer mich will, der hat mich." So sehr liebt sie den Löwenjäger, ihren Liebhaber. Wie motiviert sie diesen Umschwung? „Du hast gestuppst, und Mama hat gestuppst." In Sudermanns wahrheitstrotzender und lebensfrischer Welt braucht von einem „schweren, zähen, anhänglichen, nachdenklichen und gewissenhaften Wesen" — so nennt auch Servaes diese Raffaela — nur ein verworfenes Schwesterlein zu verlangen, daß es werde wie sie, und es wird wie sie. „Was ein Mensch tun kann, ist nicht ausgemacht," hat neulich E. Kalser hier behauptet. „Ein Dichter kann aus jeder Person jede Tat hervorlocken, wenn er die zauberenthaltenden Worte weiß". Sudermanns Zauberworte heißen: „Du hast gestuppst, und Mama hat gestuppst." — Am Anfang, in der Mitte und kurz vor dem Schluß sagt Thea: „Ich kann ja nichts wie spielen. Was andres habe ich nicht gelernt. So eine nüchterne kalte Kröte bin ich . . . An meiner Wiege, da haben die Feen gestanden. Und die goldenen Äpfel — die hingen nur so für mich da — so da — so da — . . . . Ich bin stark, weil ich kalt bin. Ich bin wie meine Mutter. Und weil ich eine Krone tragen kann wie sie — verstehst Du, wie ichs meine? — die Krone des Genießens, schuldfreien Genießens, warum soll ich da eine Magd sein? — Magd vor Dir und dem eigenen Gewissen? Mein Leben soll sein wie im Blumenboot — Musik ringsum — und verschleierte Lichter — und Lachen — und ein Glückstraum." Zwei Minuten später ist sie ihrem Vetter Fred — der auch im Handumdrehen aus einem Windhund ein Mann geworden ist — die sicherste Stütze, die treueste Gattin. So will es die Ästhetik des Theaterstücks, das auf Überraschungen und Überrumpelungen, auf krasse Gegensätze und rosige, optimistische Ausgänge gestellt ist.

Es ist nicht von mir zu verlangen, daß ich alle Sätze des Stückes hier wiedergebe, die nie aus eines lebendigen Menschen Munde gekommen sein können. Die angeführten genügen. Es ist nicht zu verlangen, daß ich noch mehr Beispiele anführe für die innere Verlogenheit, die Sucht nach billiger Momentwirkung, den vollständigen Mangel an Gestaltungskraft, für alle die Eigenschaften, die diesem Machwerk selbst unter Sudermanns Erzeugnissen den letzten Platz anweisen. Servaes hat sich fürchterlich bloßgestellt. Ich weiß nicht, ob er für seine übrigen kritischen Taten in den Himmel kommen wird. Diese eine müßte er jedenfalls zuvor durch ein paar Wochen Fegefeuer abbüßen. Es ist ja zu dumm! Seit Wochen meditiert Brahm wie Lanzelot Gobbo: „Sicherlich, meine schlechten Finanzen erfordern es, daß ich es auch mit diesem Sudermann probiere. Der böse Feind ist mir auf der Ferse und versucht mich und sagt zu mir: Brahm, Otto Brahm, guter Brahm, Du hast seit der ‚Monna Vanna' nichts Rechtes verdient (denn selbst von den hundert Aufführungen der ‚Rose Bernd' waren kaum zwanzig ausverkauft, von ‚Traumulus' und ‚Elga' gar nicht zu reden); probiere

es mit diesem Sudermann. Mein literarisches Gewissen sagt: Nein, hüte Dich, ehrlicher Otto; hüte Dich, ehrlicher Brahm; Du kannst zwei Schnitzlers, aber nicht zwei Sudermanns in einer Saison geben; so darfst Du Deiner Vergangenheit doch nicht ins Gesicht schlagen. Gut, der überaus verführerische Feind heißt mich aufpacken. Marsch! sagt der Feind. Fort! sagt der Feind. Um des Himmels willen, faß Dir ein wackeres Herz, sagt der Feind, und gib das ‚Blumenboot.‘ Gut, mein literarisches Gewissen hängt sich meinem Herzen um den Hals und sagt sehr weislich zu mir: Mein ehrlicher Freund Otto, da Du eines ehrlichen Mannes Sohn bist, wank und weiche nicht! Weiche! sagt der Feind. Wanke nicht! sagt mein literarisches Gewissen“ — — — — — — — — — — — — Und so wäre es vielleicht noch Monate lang gegangen, wenn der böse Feind nicht unvermutet Succurs in Franz Servaes erhalten hätte. Jetzt brauchen Brahm weder Skrupel noch Zweifel mehr zu plagen. Wo Leute, die bisher eben so schlecht von Sudermann gedacht haben wie dieser kluge und kritische Theaterdirektor, wo solche Aestheten wie Franz Servaes sich bekehren, da müssen und können die letzten Bedenken schwinden, und wir werden, warte nur, balde, im Börsen-Courier lesen: „Nicht nur Arthur Schnitzler, sondern erfreulicherweise auch Hermann Sudermann wird die seltene Ehre zu teil werden, zweimal in einem Spieljahr mit dramatischen Neuheiten an einer so angesehenen Bühne wie dem Lessing-Theater zu Worte zu kommen. Nach dem außergewöhnlichen Erfolge von ‚Stein unter Steinen‘ hat Direktor Brahm in dem Wettbewerb sämtlicher berliner Bühnen um das ‚Blumenboot‘ seine ganzen Kräfte eingesetzt und ist Sieger geblieben. Ob das Werk — unsre Leser erinnern sich der ausführlichen Inhaltsangabe, die wir nach der Buchausgabe hier erscheinen ließen — in Petersburg oder in Berlin seine szenische Feuertaufe erleben wird, steht noch dahin; wir werden es jedenfalls als die ersten zu melden wissen. Schon jetzt aber können wir verraten, daß, wie in Petersburg Hermann Böttcher vom Königlichen Schauspielhause den Fred, so in Berlin Else Schiff die wichtigste und interessanteste Rolle der Dichtung, die Thea von Erfflingen, kreieren wird.“

S. J.

Münchner Dramatische Gesellschaft. Rudolf von Delius offenbarte in zwei frühern dramatischen Versuchen, die mir bekannt geworden sind, „Gondoly“ und „Rienzi“, eine skurrile Auffassung des konstruktiven Problems Drama, um derentwillen man ihn als einen bewußt abseits stehenden Geist schätzen konnte, der etwas knifflich verworren, aber immerhin aus Eigenstem schöpfend mit seinem Gegenstande rang. Er bewies in diesen kleinen Werken eine nahezu fratzenhafte Konsequenz des Nachdenkens über den dramatischen Stil und trieb seine Unbeirrtheit so weit, daß er am Ende, ohne es zu merken, in die Karikatur seines eigenen Ideals hineingeriet: ein Raketenfeuer von Geschehnissen, das in telegrammartig zusammengezogenen, konvulsivisch knappen Dialogen verpuffte. Als uns nun die Münchner Dramatische Gesellschaft zu einem Delius-Abend einlud, der drei unter dem Titel „Lebensspieler“ vereinigte Einakter in der Darstellung durch das Schauspielhaus-Ensemble bringen sollte, erwartete man, die bereits veröffentlichten Arbeiten des Verfassers im Gedächtnis, zwar ein Bühnenunmögliches, aber ein Besondres, das sich vielleicht durch seine ingrimmige Hartnäckigkeit, durch seine

unüberwindliche, bis ins Unvernünftige ausharrende Prinzipientreue doch durchsetzen könnte. Allein Rudolf von Delius ist den ganzen Weg, den er auf seine Weise vorwärtsgekommen war, indessen wieder zurückgegangen und durchaus beim gemütlichen Nichtwissen, bei dem in unsrer dramatischen Literatur üblichen Schlendrian angelangt, der die dramatischen Dinge gehen läßt, wie es Gott gefällt. War ihm vorher das Drama infolge einer eigentümlichen bizarren Konstitution seines Denkorgans formal ins Groteske ausgeartet, so legt er sich nun mit aller Kraft aufs Stoffliche und macht schlechte Stücke mit skurrilem Inhalt. Dies ist jedoch eine arge Rückwärtsbewegung: nachdem er bereits erfaßt hatte, daß das Drama seinem Wesen nach Formproblem ist, kehrt er nun zu dem Glauben seiner Kindheit (des Naturalismus) zurück, der eine Bereicherung des dramatischen Stoffgebiets tatsächlich noch für eine wesentliche Tat ansah.

Leo Greiner.

Provinzkritik. Die „Altenburger Landeszeitung" hat aus einem andern Blatt des Herzogtums Altenburg die folgende Kritik mitgeteilt:

„Am gestrigen Abend ging im hiesigen Rathaussaale das Schauspiel „Alt=Heidelberg" in fünf Akten von Wilhelm Meyer=Förster, als Benefix für den jugendlichen Liebhaber Herrn Arnold Voigt und unter gütiger Mitwirkung der Groitzscher Stadtkapelle in Szene. Es ist dieses, wie wir schon erwähnten, ein Stück, welches in vielen größten Städten als Zug- und Kassenstück für alle Bühnen Deutschlands geworden ist. Nun auf den Benefizianten Herrn Arnold Voigt einzugehen, der als Karl Heinrich, Erbprinz von Sachsen-Karlsburg, eine gesetzte Person zeigte, auch dazu sich eignete, war seiner Sache in jeder Beziehung gerecht, und sein sicheres Temperament kann als ein gutes bezeichnet werden. Von den weiteren Personen sind noch besonders hervorzuheben der Herr F. de Lorme, der den Staatsminister unübertrefflich zeigte, und dann als Gastwirt erschien, hatte die Umwandlungen der zwei Rollen mit größter Sicherheit durchgeführt, ebenfalls des Herrn P. Uhle, der als Dr. phil. Jüthner auf das Publikum einen eigenartigen Eindruck machte, wie er mit den gewitzten Zwischenfällen und Ausdrücken das Publikum sozusagen erheitern wollte, kann auch einen Lob guter temperamentvoller Sicherheit bekommen. Sein gleich aufgeregtes Benehmen dürfte wohl kaum zu stande kommen, da doch der Herr Dr. phil. Jüthner den jungen Prinzen in leichter, nicht zu starker Stimmung beantworten mußte, hätte dann hier einen besseren Eindruck gemacht. Der Herr Alfred Reinecke, der in seinem Auftreten seine graziöse Stellung wahrzunehmen wußte, war vollständig in guter Ausführung. Herr Fr. Menket, welcher den Grafen von Asternberg zur Stellung gab, mußte mehr die Schärfe seiner Grazie, sowie Ausdrucksweise, gegenüber der Käthie, ausgeführt von Frl. Graf, zum Vorschein bringen, dann hätte es auch mehr Effekt hervorgehoben. Herr Kellermann, ausgeführt von einem hiesigen Herrn, konnte man solches Auftreten, wie er es im vierten Akt zur Anschauung gab, garnicht zumuten, indem er die Zusammenkunft mit dem Prinzen nach zwei Jahren zu gedrückt ausstieß."

Ganz gewiß nicht weniger nett als das Provinzblättchen ist unser großstädtischer Börsencourier, der diese „geniale Besprechung" nicht wiedergeben kann ohne den Zusatz: „Beneidenswertes Blatt, das sich eines so geistsprühenden Kritikers

rühmen darf." Beneidenswerterer Börsencourier, der sich eines so ironiebegabten Redakteurs rühmen darf.

Frage und Antwort.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn,

ich war wieder einmal in einer Première; und habe dann gelesen, was sie darüber schrieben; auch Sie. Ich finde es eine furchtbare Gefahr, daß man berufsmäßig, gewohnheitsmäßig, nicht um aufzunehmen, sondern um auszugeben, sich der Kunst nähert. Ich war nur als einer, der genießen wollte, dort, hatte keine Ahnung von Schreibabsicht, und nur die Eindrücke, die ich empfangen habe, drängten mich, etwas zu sagen. So sollte es sein; sollte es zum wenigsten nebenbei möglich sein, neben der üblichen Art Theaterkritik. Wollen Sie mir gestatten, eine Art Amateurkritik ab und zu in der „Schaubühne" zu üben? Oft wird es nicht sein; nur weniges reizt mich zum Hingehen, und davon nur weniges zu irgend einer Äußerung. Wollen Sie mir gestatten, in der nächsten Nummer den Anfang zu machen? Ich werde scharf sein; gegen das Publikum, gegen die Kritik, mindestens implicite auch gegen Sie, scharf auch gegen gewisse Seiten Reinhardtscher Regieführung.

In Erwartung Ihrer freundlichen Antwort und mit besten Grüßen

Ihr herzlich ergebener

Gustav Landauer.

*

Sehr verehrter Herr Landauer,

ich habe Ihnen für Ihren Wunsch nur dankbar zu sein; er ist ja seit langem mein Wunsch. Die Schaubühne war von vornherein nicht als Barnaybühne, sondern als Brahmbühne gedacht. Als Brahmbühne ohne Sucht nach Profit und mit weiterem Horizont. Der Vergleichspunkt ist das Ensemble. Ich habe nicht genug Talent zum bengalisch beleuchteten Solospieler. Meine Absicht war und ist, einer Anzahl starker und feiner Geister, denen das Wol und Wehe unsers Theaters am Herzen liegt, die Möglichkeit zu einer rückhaltslosen Aussprache ihrer Gedanken, ihrer Gefühle, ihrer Ideale zu geben. Diese Geister sollen nach Möglichkeit annähernd gleichwertig sein, aber gleichartig brauchen sie genau so wenig zu sein, wie es Bassermann, Rittner, Sauer und die Lehmann sind. Die vier Wundervollen werden nie etwas Unkünstlerisches tun, und doch wird Bassermann Othello und Jago völlig anders sehen als Rittner. Sobald mir also einer einen Artikel für Sudermann oder für Goldmann oder für Bonn anbietet, werde ich ihn bitten, zu Scherl zu gehen; sobald dagegen Sie an dieser Stelle Wilde für ein bißchen bedeutender, Reinhardt für sehr viel unbedeutender erklären wollen, als ich es getan habe, werden Sie mir selbst dann willkommen sein, wenn Sie mich bei der Gelegenheit implicite einen Tropf heißen. Ich habe zu Zeiten noch weit ärgere Benennungen für mich. Vor allem aber scheint es mir weniger auf unsre Behauptungen als auf unsre Beweise, weniger auf Ja und Nein, als auf die Begründungen von Ja und von Nein anzukommen.

Seien Sie herzlich begrüßt von Ihrem getreuen

S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Drei Dramen und ihre Richter.

Jedesmal wenn ich in letzter Zeit in Berlin in ersten Aufführungen solcher Stücke war, die mir etwas bedeuteteten, war ich nachher erstaunt, ein wie hochstehendes und kritisch sicheres Publikum wir doch haben müssen, während ich am Abend selbst aus dem ganzen Verhalten der Leute den Eindruck bekommen hatte, es sei da das Dümmste, Frivolste und Interesseloseste versammelt, was man nur mit dem Besen zusammenfegen kann. Aber am nächsten Morgen hatten die maßgebenden Kritiker immer nur die Gründe für das Urteil des Publikums auszusprechen.

Der „Graf von Charolais" machte das Publikum mit seinem letzten Akt stutzen; denn das Publikum erwartet Logik, Schema, verlangt auf Grund der erbärmlichsten Rezepte aus der nüchternen Küche der Dramaturgen, in den ersten vier Akten müsse mit handgreiflicher Deutlichkeit vorbereitet sein, was im fünften Akt kommt; der arme reiche Dichter aber hatte eine wundersame Lebensgeschichte gegeben mit Abgründen und folternden Überraschungen, wie sie ihm von Hand zu Hand überliefert war, damit er zum ersten Mal den Geist hineingieße und Seelengestalten daraus forme und im Bilde grauenhaften Lebens und Schicksals zeige, was alles Leben edler Menschen sei. Um dieses Schlusses willen hatte der Dichter diesen Stoff ergriffen, um dieser kurz abgebrochenen, rauhen Plötzlichkeit willen hatte er in aller Breite das andre sich abspielen lassen, das andre, das gar zu oft — nur nie in schlechten Theaterstücken— anders kommt: das Publikum und seine gehorsamen Kritiker aber fanden, der Schluß gehöre gar nicht dazu, der Dichter habe sich von der Überlieferung zu Barbarismen verführen lassen, es sei zum mindesten ein Mißverhältnis zwischen der Exposition (seit dem Gymnasium hab ich an das Wort nicht mehr gedacht!) und der Katastrophe; es fehle die Peripetie; es sei ein Schicksalsdrama; die Handlung wachse nicht aus festen Charakteren heraus, es sei ein epischer, aber kein dramatischer Stoff, und was der Schulweisheit mehr war. Preisaufgabe: Es

soll gezeigt werden, daß die Gesetze der Dramaturgie fast alle nicht der Physiologie des Dramas, sondern der Psychologie des Publikums entspringen; besser ausgedrückt: nicht dem Verhältnis des Künstlers zu einer Schar feingestimmter, aufnehmender, in Erwartung verschmolzener Hörer, sondern dem Verhältnis des Künstlers zum dummen Kerl in pleno. Hat einer damals nach der Aufführung gesagt: lassen wir uns vom Ergreifenden ergreifen; da ist ein Neuer; er hat es anders gemacht als die Bisherigen; wo nur Schweigen ist, hat er nicht geredet; aber er hat aus dem Schweigen eine starre Gestalt gemacht (nicht wie Maeterlinck, der süß und flötend von ihm schwatzte): bildet gefälligst eure Begriffe um? Ich habe nichts der Art gelesen. Wohl haben die Besten gemerkt und freudig gesagt, daß da einer gewappnet daherkam, fast als ein Fertiger, von dem man vorher kaum wußte; aber dann haben sie ihn für das, was ihm das Beste und Werteste war, für all sein Grauen und seine wundervolle Milde (denn was andre in konventioneller Gefühlslauheit, was auch die Personen des Stückes in heißen Minuten Verbrechen und entsetzlich heißen, ist ihm nur verzeihliche und vergebliche Oberfläche, nicht der Wert und das Wesen), abgekanzelt haben sie ihn für diesen ganz einzigen Akt wie einen Schulbuben.

Und dann Hofmannsthals „Gerettetes Venedig"! Ein Kritiker — gleichviel, was sonst an ihm ist — ist ein bestechlicher Lump geheißen worden, weil er dieses Stück für ein edles, dichterisches Drama hielt. Denn er war ja wohl der einzige, der diese Meinung vertrat; der das Verdikt des Publikums sogar falsch deutete; das war doch eine Unmöglichkeit! Allerdings lagen hier die Dinge anders: an jenem grauenhaften Abend war es wirklich dem Publikum nicht zuzumuten, aus einer fürchterlich hergerichteten Aufführung mit ruinierenden Wirkungen sich eine Ahnung von dem wirklichen Stück des Dichters dämmern zu lassen. Der Mörder dieses Stücks hieß Bassermann; unpersönlich gesprochen: Naturalismus. Aus dem mit zauberhaftem Sprachglanz überflirrten Bild eines andern Hamlet, eines Dichters, den nicht das Gewissen, sondern die Phantasie zum Feigen machte (also ein besonderer Fall der Bewußtheit, wie bei Shakespeares Hamlet; „so macht Gewissen Feige aus uns allen" ist nur eine der vielen falschen Übersetzungen Schlegels), aus dieser Dichtung, in der eines der tiefsten und dämonischsten Dichterbekenntnisse Gestalt geworden war, das Bekenntnis: wir Dichter können nur uns und die Welt bespiegeln, wir können nicht handeln, ja, wir können nicht einmal lieben — daraus wurde eine widerliche, eine interessante pathologische Studie gemacht. Die Kritiker aber hatten ja wohl Gelegenheit, das Stück auch zu lesen, Schauspieler und das innere Bild, das einem beim Lesen aufgeht, an einander zu messen; es wäre sogar die Möglichkeit gewesen, daß einer in dem Jahr, das seitdem vergangen ist, noch einmal auf das Stück zurückkam; denn Hofmannsthal ist —

wenn man von einem so ganz fern und einsam Stehenden wie Alfred Mombert einmal absieht und Richard Dehmels weiteres Schaffen hoffnungsvoll abwartet — der größte der jetzt wirkenden Dichter und ist unterwegs, in einem prachtvollen Aufstieg. Ich habe von einem solchen Gegensatz zur Haltung des Publikums und von solcher Revision nichts gemerkt; habe gefunden, daß den Rezensenten einem Dichter wie Hofmannsthal gegenüber das Bequemste und Platteste nicht zu schlecht war; wie denn sogar Fritz Mauthner schwach genug war zu glauben, er müsse, er dürfe dieser Tragödie der Phantasie das Sprüchelchen entgegenhalten: Der schlimmste Lump im ganzen Land — das ist und bleibt der Denunziant! Wo aber in aller Welt ist eine Szene wie diese: wie die zwei Senatoren beim Mahle sitzen, wie sie in tiefster Erschütterung ihre alten Herzen ausschütten und vorbei, an einander schneidend vorbei reden, wo dann, wie in einem Spiegel des Spiegels, diese Tragödie des Einandernichtverstehens sich noch einmal wiederholt, wo der Alte starr nach vorne blickend den Geist der toten Frau zu erblicken wähnt, während er das Spiegelbild der verstoßenen Tochter schaut, die kommt, um Venedig zu retten, in Wahrheit: sich und den Gemahl zu töten? Wo in aller Welt ist ein Stück, das der Sprachkritiker in Ergriffenheit so hätte begrüßen müssen, wie diese Tragödie der Freundschaft, der Freundschaft nämlich zwischen Wort und Tat, wo eins das andre verrät und verdirbt? Und dies alles Gestalt geworden und harte Objektivität, ganz anders als die weichen Lyrismen des frühern Hofmannsthal. Wäre Hofmannsthal ein Theaterautor, so hätte er aus seinem Jaffier vielleicht einen Schriftsteller gemacht und satirische Lichter auf ihn geworfen; da er ein Dichter ist und ein Dramatiker dazu, war er deiktisch, hat keine zeitgenössischen Anspielungen gemacht, sondern sich mit dem Ewigen im Menschen begnügt, hat keinen Raisonneur angestellt, sondern Gestalten hingestellt, damit der letzte Sinn der Tragödie sichtbar, greifbar würde, aber nicht gesprochen. Das ist ein großer Fortschritt über all sein früheres Schaffen; ist auch eben das, was ihm im Theater den Hals gebrochen hat, soweit der denkende Schauspieler noch etwas zu brechen übrig ließ. Hat es denn niemand unter den Schreibenden — denn von andern weiß ich es — erschüttert, wenn er etwa an die Stelle kam:

Jaffier: ... Ich bin der Schwache, gut, ich kann nicht dastehn
wie du jetzt dastehst, wie ein Mensch aus Eisen —
ich mußte denken, etwas da im Hirn
begann und wurde stärker als ich selbst —

Pierre: Geschichten noch erzählen? bis ins kleinste
die Art von schmutzigen verlognen Huren!

Hat denn keiner gespürt, wie Dirne, Dichter und Denker da von einem Tatmenschen, den ein Dichter um des Bekennens willen auf die

Beine gestellt hatte, auf dieselbe Bank verwiesen wurden? Und hat kein Kritiker den Einfall bekommen, als er jetzt in der Zeit eines knappen Jahres hörte, der Dichter arbeite an einem Drama „Der weiße Fächer" und am „Jedermann" und am „Pentheus" und an „Ödipus und die Sphinx", einmal nachzusehen, ob der Elektra-Dichter, dem jetzt eine so erstaunliche Fülle der Gestalten, eine solche Produktivität gekommen ist, zwischenhinein wirklich etwas so Schwächliches von sich gegeben habe? Das „Gerettete Venedig" wird wiederkommen.

Werden dann mit ihm auch die Gelehrten und Ungelehrten wieder da sein, die in jedem Fall weniger Kultur als Gelehrsamkeit haben, die damit über Dichtungen abzusprechen meinen, daß sie sie Bearbeitungen nennen? Die von einer Bearbeitungsmode oder Wut zu reden lieben und nicht wissen, daß die Poesie damit wiederkehrt, daß die alten ewigen Stoffe von den Dichtern neu gefunden werden? Und nicht bloß die Stoffe, auch fertig ausgebaute Dichtwerke sind für spätere Dichter nur da, um ein Körper zu sein für die Seele, die ihnen fehlt, für uns wenigstens fehlt. Es ist eine ganz kleine Auffassung, die einer bösen Zeit angehört, zu meinen, die Erfindung sei ein wesentliches Erfordernis des Dichters. Nein, der Dichter braucht nicht zu erfinden; aber finden muß er, neue, unerhörte Motive nämlich — Motive aber mehr im Sinne der bildenden Kunst oder Musik als der Charakterpsychologie — Motive für das altbekannte Handeln und Leben der Menschen. Man schämt sich fast, so Selbstverständliches, zumal unter Deutschen, noch sagen zu müssen: hat doch Goethe den großen Atridenmythos in seiner „Iphigenie" geradezu weitergebildet, durch seine Erfindung und Auslegung des delphischen Orakelspruchs zum Beispiel, die man fast lieber eine Entdeckung nennen möchte; ist doch die „Natürliche Tochter" daran gescheitert und uns trotz wunderbaren einzelnen Schönheiten so gut wie verloren gegangen, daß Goethe das, was er zu gestalten und sagen hatte, nicht aus einem großen gegebenen Stoff herausholte, sondern an Erfundenem zeigen wollte; hat doch der große Kleist uns aus einer lustig-platten Hofsatire Molières (der auch wieder aus dem Altertum geschöpft hatte) im „Amphitryon" ein wunderherrliches Mysterium geschaffen. Wir sind noch nicht damit fertig, daß jetzt ein und der andre Engländer aus der Zeit vor oder nach Shakespeare sich die Umarbeitung gefallen lassen muß; es werden noch Dichter kommen, die nicht pietätlos, sondern pietätvoll genug sind, des großen Shakespeare Stücke so ganz in sich aufzunehmen, daß sie sie neugeschaffen aus ihrem Geiste entlassen. Es hat nie Volksepen und Lieder in dem Sinne patriotischer Schulmeister gegeben, daß das Volk selbst sie gedichtet habe: wohl aber haben in Jahrhunderten große und kleine Dichter einander abgelöst und haben die uralten Stoffe in der einen Richtung immer größer und gewaltiger und umfassender, in der andern immer feiner und konzentrierter gestaltet. So ist Homer

geworden und das Nibelungenlied; so der Cid und die schönsten Lieder des Wunderhorns, so die italienischen Novellen und die Stücke des Shakespeare. Es wäre von besonderm Interesse, an diesem Gedanken die Wirksamkeit Schillers zu erproben. Während nämlich die wahren Neugestalter souverän die Stoffe ergreifen, um sie herrlich von eigenem Blute zu nähren, hat er, schmiegsamer als irgend einer der sogenannten Romantiker, sich immer von dem Stoff ergreifen und modeln lassen: er hat nicht den Stoff, sondern der Stoff hat ihn gestaltet. Er war bieder, rechtschaffen und falsch wie ein Schweizer im „Tell", er war abergläubisch in der „Jungfrau von Orleans", er war katholisch in „Maria Stuart" und er war dem starren Schicksal unterworfen in der „Braut von Messina". Wer war Schiller eigentlich? Vielleicht die Verkörperung von Kants Antinomien; was er war, war er jedesmal starr und unweigerlich, aber er war es jedesmal anders. Er war insofern ein echter Dramatiker, als er eine wundervolle Verwandlungsfähigkeit hatte; aber insofern war er bloß ein Theatraliker, als das ewig Eine, von dem die Dichtergestalten ihr Blut und ihren Geist nehmen, ihm fehlte, wofern man nicht die ewig gleiche Rhetorik für dieses Eine nehmen will.

Einen uralten und fertigen Stoff hat auch Wilde in seiner „Florentinischen Tragödie" behandelt; einen, der ihm schon konzentriert in vielen italienischen Novellen überliefert war. Ihn, der schon in der „Salome" ein Meisterstück der Konzentration geleistet hatte, reizte es, das Konzentrierte noch weiter zu konzentrieren. Den Irrtum zwar muß ich benehmen, daß das Stück, dessen drei handelnde Menschen der Ehemann, die Frau und der Liebhaber sind, entzückender Weise damit beginne, daß der Ehemann zur Tür eintritt und das Paar überrascht. Ich habe mir nämlich von dem Übersetzer, Herrn Dr. Meyerfeld, erzählen lassen, daß das Stück, so wie es vorliegt, Fragment ist, Fragment nicht am Ende, sondern am Beginn. Aufgefunden wurde von Mr. Roß, dem literarischen Testamentsvollstrecker des Dichters, nur ein frühes Manuskript, dessen Existenz der Dichter selbst vergessen hatte, und das nicht vollständig war: es beginnt mit den Worten: „Enters the husband" und nach der Aussage des Mr. Roß, dem der Dichter, bevor ihm sein Theatermanuskript gestohlen wurde, das Stück vorgelesen hatte, fehlt eine Liebesszene. Das triviale Ständchen und der Empfang am Fenster und die Begrüßung der Liebenden in der Aufführung des „Deutschen Theaters" war ein Notbehelf der Regie. Darüber ist nicht viel zu sagen; man hätte das besser, aber auch schlechter machen können, wenn wirklich nicht ein Dichter, sondern ein Routinier die Lücke ergänzen mußte. Das aber ist die entscheidende Frage: dieses Stück ist, wie ich noch weiter sagen und der berliner Kritik entgegen behaupten will, ein kleines Meisterstück; ich erkläre, da ich beobachten kann: es hat auch das Publikum von Anfang bis zu Ende, nämlich bis auf die letzten zehn Sekunden, mitgenommen,

hingerissen, aufs äußerste und aufs edelste gespannt und in Atem gehalten: durfte das Stück, dessen zweifelhafte Überlieferung der Theaterleitung bekannt war, so aufgeführt werden? und — eine kleinere Frage, aber auch eine Frage: durfte dies edle Werk eines Dichters, der für uns Hinterbliebene immer noch größer wird mit allem, was neu von ihm auftaucht, von der Kritik so behandelt werden? Konnten sie nicht ebenso stutzig sein, wie ich es war und dasselbe in Erfahrung bringen wie ich? Was war das für ein Ton in den meisten Kritiken, in den Besprechungen derselben Personen, die sich von „De Profundis“ vor Jahresfrist durchschüttern ließen, die die „Intentions“ und den Essay vom Sozialismus als etwas Großes und Wunderbares gepriesen hatten?

Folgendes ist der Sachverhalt: Das Manuskript letzter Hand ist Wilde — kurz vor seiner Verhaftung im Jahre 1895 — gestohlen worden; wer weiß, mit was für Personen der frühere Zögling des hellenischen Mönchsklosters zu Oxford in seiner letzten Zeit umging, wird sich über solchen Diebstahl nicht weiter wundern; irgend einmal wird das Manuskript schon wieder auftauchen. Der Theaterdirektor Mr. Alexander, Bernard Shaw und noch andre geistvolle Menschen kannten das Stück und sprachen mit großer Begeisterung von ihm. Wilde selbst stellt es in seinem Gefängnisbrief, den wir jetzt alle „De Profundis“ nennen, weil es Mr. Roß beliebt hat, seiner schmählich verstümmelten Ausgabe (zwei Drittel fast dürften uns fehlen) diesen Wilde völlig fremden Titel vorzusetzen, neben seine geliebtesten Werke, die „Salome“ unter andern. Vor einiger Zeit also fand Mr. Roß das vergessene Manuskript, das niemand in Deutschland kennt, auch der Übersetzer nicht; übersetzt hat er nach einer Abschrift, die Mr. Roß ihm geliefert hat. Wer sagt uns, ob Mr. Roß, der ein sehr eigenwilliger und übrigens recht unliterarischer Herr ist, die Abschrift richtig oder mit willkürlichen Weglassungen und Änderungen geliefert hat, wie er sie sich doch auch bei dem Gefängnisbrief erlaubt hat? Wer sagt uns, daß das Manuskript, dessen Existenz Wilde gar nicht beachtet hatte, außer der fehlenden Eingangsszene vollständig war? Wer weiß, ob Wilde nicht in seiner endgiltigen Fassung den Schluß ganz anders herausgearbeitet hatte? Er wußte, ein Dichtersmann wie er, dichterische Werke dichterisch zu schließen: in der „Salome“, der „Ballade“, der „Sphinx“, dem „Dorian Gray“ — große Schöpfungen eines großen Dichters, meine Herren — hat er es gezeigt. Daß der Schluß so gemeint war, wie wir ihn gesehen haben, das freilich ist mir keine Frage; alles vielmehr, ich zeige es noch, bereitet auf ihn vor, und es ist der rechte Schluß dieser Tragödie; aber ob er so nicht gestaltet, so nicht herausgekommen, so nicht fertig gemacht gewesen sei, das ist die Frage. Doch selbst wenn wir zugeben wollten, das Stück, wie wir es aus einer ungeprüften Abschrift nach einer verworfenen oder verlegten, nicht endgiltigen Fassung kennen,

entspreche so aufs Wort und auf die Geberde der letzten Bearbeitung, dann frage ich immer noch: Hat Wilde das Stück fertig gedichtet? Hätte er, wenn er nicht aus den Vorbereitungen zur Aufführung und zum Druck heraus in seine eigene Tragödie weggerissen worden wäre, aus der er, soviel wir wissen, nicht mehr zu dem Stück zurückkehrte, diesen nur angedeuteten, nur skizzierten Schluß so gelassen? Meine Herren: dieser Schluß ist freilich eine Pointe; er ist es, weil er eine Skizze ist; eine Skizze ist immer eine Pointe, weil sie ein Schlagwort gibt, um das vorläufig festzuhalten, was die Gestaltung erst machen soll. Das ist die Lösung, warum das Publikum aus tiefster Ergriffenheit plötzlich, in zehn Sekunden, platt auf die Nase fiel; und ich glaube, bei einiger Gewissenhaftigkeit und bei Respekt vor einem respektabeln Dichter hätten auch andre so wie ich ihr nachgehen können. Aber manchmal ist auch der Kritiker faul; besonders wenn er zwischen elf und zwölf Uhr nachts ein überlegener Geist sein will.

Ich nenne eine Stelle, die mir den Schlüssel zu dem Dramenfragment gibt; der Ehemann sagt zu seiner Frau:

„So fand Tarquin Lucretia. So vielleicht ersehnte sie Tarquin.
Wer weiß? Ich habe Sonderbares von Ehefraun gehört."

Der versteht Wildes Renaissancemenschen schlecht, der glaubt, der Kaufherr habe auch nur einen Augenblick die ernsthafte Absicht, seine Frau aus seinem Hause, aus seinem Herzen, aus seiner Gewalt zu verstoßen. „So vielleicht ersehnte sie Tarquin." Es steckt viel hinter diesen ahnungsvollen Worten; wir wollen dies Viele darin lassen und es nicht durch Auflösung in dürre Prosa entblättern und verderben. Man wird verstehen. Der Mann will dem Dieb an den Leib; dem Dieb, der ihm an diesem Abend seine Frau nicht genommen, sondern geschenkt hat. Dazu tut nur noch eins not; die Frau ist so weit, wie „Tarquin" sie immer ersehnte; nun muß er auch noch werden, der er ist; muß es werden vor seiner Frau, daß sie es sehe. Ein gesetzter, vielleicht ältlicher Kaufmann war er bisher; jetzt ist die Stunde, die ihm alles geben, alles nehmen kann; mit großer Gewalt holt er das Letzte aus sich heraus. Wie das sich aufbaut, wie das sich steigert, wie er mit dem Prinzen spielt, um alle Herrenlust und Herrenherrlichkeit aus verschütteten Schächten aus sich selber heraufzuholen; wie er mit dem beginnt, was ihm das Nächste ist: mit seinen Waren und ihrer Herrlichkeit; wie dann das enge Gemach sich ihm zur ganzen Welt erweitert, zur Bühne der herrischen Kämpfe um die Macht und schließlich zu dem unendlichen Raum, wo die Geschicke der Welt und die tiefste Tragik einsamer Seelen und die Mystik geheimnisvollster Dinge sich abspielen, das ist alles ganz meisterhafte Dichtung. Bis es schließlich so weit, ist daß beiden das Schwert in den Händen flitzt, und ein ritterlicher Kampf um das Weib da vor ihnen anhebt, erst mit dem Schwert, dann mit dem

Dolch: endlich erwürgt Simone den Prinzen mit seinen Händen. Hier, an diesem entscheidenden Punkt, hat die Aufführung völlig versagt *). Das Theater Reinhardts hat leider immer wieder solche Augenblicke des Kraftlosen und Hinfälligen. Wie kläglich ist es, wenn mit einer elenden Änderung des Textes der König Herodes am Schluß der „Salome" ausruft: „Man zermalme dieses Weib!" wo es doch königlich einfach heißt: „Man töte dieses Weib!" Warum aber? warum muß der König sagen: man zermalme? Weil es nicht zur Tat wird, weil das Niederschmettern der Schilde, die auf dem Kopf der Salome zerkrachen müssen, nur ganz kläglich und kindisch markiert wird! Ist es dieser raffinierten Bühne wirklich nicht möglich, Schilde krachen zu lassen, für Auge und Ohr des

---

*) Der Herausgeber der „Schaubühne" hat, mit meiner Zustimmung, aber ohne daß ich vom Inhalt noch einmal Kenntnis nahm, vor acht Tagen meinen an ihn gerichteten Privatbrief abgedruckt. Zum Unglück hat er in seiner Antwort — die ich auch nicht vorher kannte — gerade die Stelle, die am leichtesten mißdeutet werden konnte, unabsichtlich noch unterstrichen. Wenn ich in jenem Brief, um kurz anzudeuten, worin ich Herrn Jacobsohns Meinungen vielleicht widerspreche, sagte, ich werde mich „scharf auch gegen gewisse Seiten Reinhardtscher Regieführung" richten, so lag darin durchaus keine Verkennung der großen Verdienste Reinhardts um das Theaterleben Berlins nicht nur, sondern vor allem um die Wiedereinführung des Stils in die durch den Naturalismus verdorbene und verpöbelte darstellende Kunst. Die „gewissen Seiten" habe ich oben genannt; andere meinte ich nicht. — Noch ein Sachliches. Man könnte mir einwenden: gerade was ich an einigen Momenten Reinhardtscher Aufführungen tadle, laufe meinerseits auf den Naturalismus hinaus. Antwort: ich nenne es lieber Realismus; Stil heißt nicht Blutlosigkeit und Schwächlichkeit; innerhalb des Stils ist eine Art Kraft und Stärke der Wirklichkeit möglich und erforderlich, von der die Stillosigkeit, die sich Naturalismus nennt, sehr weit entfernt bleibt. . . . Von Reinhardtscher Regieführung schließlich spreche ich, obwohl ich weiß, daß für die Darbietung der „Florentinischen Tragödie" ein andrer näher verantwortlich ist; aber es ist nicht ganz unbillig, für die ungenügenden Leistungen eines Volontärs, dessen Verdienste auf anderm Felde liegen, den Chef zu verklagen, der ihm die Aufgabe anvertraut hat.

Da durch die Veröffentlichung meines Briefes nun darauf hingewiesen wurde, daß der Abend, an dem neben der „Florentinischen Tragödie" auch der „Heilige Brunnen" von Synge aufgeführt wurde, mich zu einem Artikel veranlaßt hat, möchte ich doch mit einem Wort erwähnen, daß ich auch die Behandlung, die dieser junge Dichter erfahren hat, sehr bedaure. Ich verspreche mir sehr viel von diesem Anfänger und sehe voraus, daß er etwas ganz Besonderes zu sagen hat. Von der Geschicklichkeit der jungen Leute, die ein Nichts zu sagen haben, das aber gleich sehr gewandt vorbringen — es sei an Halbe erinnert — könnten wir genug haben. Synge würgt vorerst noch an allerlei Schwerem, und es hört sich nicht immer lieblich an; aber ich beneide die nicht um ihre Fähigkeit, sich dichterischem Wollen hinzugeben, die sich dabei langweilen konnten. G. L.

Publikums, ohne daß der Schauspielerin weh getan wird? — Genau dieser sonderbaren Schwächlichkeit entsprach die Fechterszene in der „Florentinischen Tragödie". Älteste Theaterroutine, ein lächerliches Blechklirren sah man, aber nicht den Kampf, wie ihn schon Goethe für Hamlet und Laertes vorgeschrieben hat. Und doch ist dies der Gipfel des Stückes, der alles entscheidet: sehen muß man die Kraft und entscheidende Herrlichkeit des Mannes, sehen muß man, wie das Weib langsam, ganz langsam seine Größe begreift, wie sie beim Schwerterkampf noch immer, trotz ihrem wachsenden Staunen, auf der Seite des Geliebten steht, wie sie bei den Dolchstößen zurückweicht und wie sie zum Manne zurückkehrt in den Momenten, wo er den Prinzen mit seinen Händen langsam, ganz langsam erdrosselt. Zu viel für ein modernes Publikum? Mag sein; es ist ein herrliches Renaissancedrama; in seinen Worten wie in seinen Gebärden.

Der Schluß schließlich wäre zu retten gewesen; selbst wenn nicht ein Dichter die ganz wenigen Worte und Bewegungen hinzugefügt hätte, die der Ausgestaltung fehlen. Er wäre schließlich lediglich mit Schauspielermitteln zu retten gewesen. Ein langsames Aufeinanderzugehen; ein ganz leises Reden der Worte, mit dem eigenen Staunen und aus der grauenhaften Sinnlichkeit heraus, die allem Morden benachbart ist; eine Art, den Kuß zu geben, wie ihn der Herr, der aus dem Männerkampf und dem Mord kommt, dem eroberten Weibe wohl geben kann, eine Mischung aus Zartheit und Brutalität — das Stück wäre dagewesen, so wie Wilde es gedichtet und gesehen und zum Sehen bestimmt hat. Aber es war alles Verlegenheit und Routine und die Umarmung eines Gesellschaftsstückes. Der Manuskriptdieb, der literarische Exekutor, der Regisseur, das Publikum und die Kritik: als die sich zusammentaten, mußte Wildes Renaissancetragödie grausam getötet werden. Man kann bei Wilde geschrieben finden, was Grausamkeit unsrer Zeit im Gegensatz zur Grausamkeit der Renaissance ist: Dummheit. Gustav Landauer.

Das Werk.

Als es um Mitternacht vollendet war,
Sah es mich an und herrschte: „Immerdar".

Da faßte Abschiedsschmerz mich süß und schwer.
Fern schlug die Zeit. Da sprach ich: „Nimmermehr.

Daß ich dich schuf, macht stark wie Not und Haß.
Doch daß du bist, mein Werk, wie trag ich das?"

Leo Greiner.

Oedipus und die Sphinx.

Wenn anders ich in meinen Tagen sang
Als Äschylos, erreichbar wohl für keinen
Wars, weil ein andres Echo mir erklang
Aus meiner Hörer Brust als ihm aus seinen.

Und Ihr, nach zwei Jahrtausend Zwischenraum
Das Widerspiel von meines Volkes Leben,
Wollt, was das Wissen Euch verdeutlicht kaum —
Dem Mitgefühl als weiche Nahrung geben?

Ehrt Ihr mich, wohl, so eignet mich Euch an,
Füllt Eure Adern straff mit meinem Blute,
Und so gestärkt, tut, wie ich selbst getan,
Erzeugt das Euch Gemäße und das Gute.

Diesen Sang läßt Grillparzer den „Euripides an die Berliner" richten, denen Tieck ein paar antike Tragödien vorgeführt hatte. Was er sagen will, ist klar. Die Griechen zum Muster nehmen, heißt nicht, zu Griechen werden; es heißt, sich so sehr als Deutsche empfinden, wie die Griechen sich als Griechen empfunden haben. Denn diese haben sich ja nicht an assyrische Vorbilder gehalten, sonden sie haben in ihre Zeit, in ihres Volkes Leben geblickt. Das sollten wir von ihnen lernen.

Grillparzers Landsmann Hugo von Hofmannsthal ist noch nicht bei seinem „Bruderzwist im Hause Habsburg", bei seines „Königs Ottokar Glück und Ende" angelangt. Den Bedürfnissen seines unheimlich vorgeschrittenen, von allen Kulturen genährten Künstlertums entspricht es vorläufig mehr — nicht das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, aber im Lande der Griechen seine Stoffe zu finden. Er füllt seine Adern nicht mit griechischem Blut, sondern er gießt sein Blut in griechische Adern. Er steht heute da, wo Grillparzer stand, als er der „Medea" des Euripides, die nur die Katastrophe gibt, in fünf Akten die seelische Vorgeschichte voraufschickte. Hofmannsthal gibt die Saat von des Oedipus Geschick, von dem Sophokles nur die Ernte gegeben hat. Sein Werk hat, wie Grillparzers, nichts mit scholastischen Kunstbestrebungen gemein, es ist gleichfalls kein Erzeugnis einer archaisierenden Stilspielerei. Die Unterschiede beginnen erst dort, wo beide an die fertigen Dichtungen ihrer Vorgänger geraten: Grillparzer hat auch die „Medea" neugedichtet; Hofmannsthal will sich bei „König Oedipus" und „Oedipus auf Kolonos" mit einer Übersetzung begnügen. Nachdem er in „Oedipus und die Sphinx" die Voraus-

setzungen des „Königs Oedipus“, die wir angeblich nicht mehr lebendig fühlen, sozusagen vermenschlicht, nachdem er alles entfernt oder in den Hintergrund gerückt hat, was unsern Glauben an die Götter Griechenlands und ihr Orakelwesen heischen würde, wird er in seiner Übertragung des „Königs Oedipus“ die psychologische Entwicklung wol oder übel wieder durch den starren Schicksalsbegriff, das übermächtige Eingreifen persönlicher Gottheiten ersetzt sehen müssen. Doch das ist eine spätere Sorge. Näher liegt uns die ganz primitive und dennoch entscheidende Erwägung, ob und wie sehr uns Hofmannsthals Werk an sich bereichert. Und da will ich nur gleich, schweren Herzens, bekennen, daß mich die Gebilde des lebendigen Deutschen schon heute kalt lassen, während mich die Gebilde des toten Griechen noch heute erschüttern. Selbst in einer fremden Sprache, selbst in Paris hat mich das eherne Schicksal, das nur von außen stößt, stärker gepackt als diese Verkörperung der modernen Notwendigkeit, die wir die Unfreiheit des menschlichen Willens zu nennen pflegen. Seit der vorigen Woche glaube ich nicht mehr, daß der Dramatiker, der mit seinem Publikum auf dem gemeinsamen Boden der gleichen Weltanschauung steht, immer über den siegen muß, der eine andere Weltanschauung hat als sein Publikum; es kommt doch wol auch darauf an, wer der größere Dramatiker ist. Hofmannsthal singt dasselbe Lied wie Sophokles. Leiden ist Menschenlos. Mensch sein heißt leiden. „Weh, was ist ein Mensch!“ „Was einer leiden kann, ist ohne Maß.“ „. . . . solche Leiden gibt es in der Welt.“ „Ah, was sich da gebiert! Der Qualenabgrund, die Höhle weltengroß, getürmt aus Jammer.“ Ich kann nicht in einem musikalischen Bilde durchführen, warum mir die Melodie des Griechen durch Mark und Bein geht und die des Deutschen nicht. Ich muß die Sprache meines Metiers reden. „König Oedipus“ überragt „Oedipus und die Sphinx“ an poetischer Einheitskraft, an unerbittlicher Klarheit, an bühnentechnischer Vollendung: das ist vielleicht die Lösung. Sophokles stürmt mit der Borniertheit des genialen Dramatikers auf ein einziges Ziel los und erreicht es; Hofmannsthal möchte eine Polyphonie von Motiven, Stimmungen, Schicksalen erklingen machen und gibt zu wenig, weil er zu viel geben wollte. Qui trop embrasse, mal éreint.

Im ersten Akt wird das Thema angeschlagen, das nur hätte in den Mittelpunkt gerückt zu werden brauchen, um jene künst-

lerische Einheit des Interesses herzustellen, ohne die uns kein Drama zu bezwingen vermag. Oedipus spricht es aus: „.... Was nach diesem Wort blieb denn noch übrig als wir drei: der Vater, die Mutter und das Kind, mit zuckenden, mit ewigen Ketten des Geschicks geschmiedet Leib an Leib." Noch einmal erwähnt er den Traum vom „Vater und von der Mutter und dem Kind". Was für eine ganze Tragödie ausreichen würde, für die Tragödie der Generationen, der Eltern- und Kinderschaft, wird schon im zweiten Akt abgelöst von der Tragödie des Kreon. Bei Sophokles ist Oedipus der kalte werdende Despot, dem des Oedipus Sturz sehr gelegen kommt. Das stimmt zu Hofmannsthals Kreon, der freilich nie der Kreon der „Antigone" werden, niemals die Krone erobern kann. Denn gerade das macht den Reiz dieses Kreon aus, daß er das Kind einer Zeit ist, deren Fortschritt und Fluch es ist, im selben Augenblick die tausend Seiten eines Dinges zu sehen und darüber willensschwach zu werden, zu zögern und zu erlahmen. Es ist wundervoll motiviert, was diesen Kreon siech an seiner Seele gemacht hat. Er mußte als Kind der Schwester und dem Schwager den furchtbaren Orakelspruch von der Bestimmung des Oedipus verkünden. Das hat „sein Herz ihm in der Brust in eines Greisen Herz verzehrt und von den Händen die Taten abgesägt mit glüher Lust, daß sie wie Zunder an die Erde fielen, die unvollbrachten." Schon jetzt könnte der Kampf beginnen, der sich alle Tage erneuert, zwischen Oedipus und Kreon, zwischen Hakon und Skule, zwischen dem lichten Genius und der qualvoll ringenden Zwitterseele. Aber zuvor hebt sich der Vorhang über einem neuen Drama, das zwischen Jokaste und ihrer Mutter Antiope spielt und nur den Schein eines Dramas hat. Es zeugt für den außerordentlichen Bühnensinn des Dichters, daß der bloße Vorgang, das lebende Bild vergessen läßt, wie entbehrlich die Figur der Antiope im Grunde ist. Sophokles hat sie nicht gebraucht, und Hofmannsthal braucht sie mehr als Maler denn als Dichter, als kontrastierenden Farbenfleck. Auch in der folgenden Volksszene. Von Teiresias will Antiope den Mörder ihres Sohnes wissen, will Kreon als König bezeichnet, will das verzweifelte Volk von der Sphinx und der königslosen, der schrecklichen Zeit befreit werden. Es gibt einen mächtigen Zusammenklang, den mächtigsten der Dichtung. Oedipus wird erschaut und erscheint. Es ist wieder einer jener Augenblicke, wo die tragische Wirkung des spätern „König Oedipus" — wofern sie nämlich auf der vollkommenen

Ahnungslosigkeit dieser beiden vom Schicksal gezeichneten Menschen beruht — dadurch abgeschwächt wird, daß Jokaste „Laios“ ruft und Oedipus bei ihrem Anblick wie vom Blitz getroffen dasteht. Aber freilich ist gerade das die Tragik der Hofmannsthalschen Menschen. Was bei Sophokles die Orakel sind, sind für sie die Träume, die Gesichte. Sie träumen so viel und träumen alle — der Magier, Teiresias, der Schwertträger, Kreon, Antiope, Jokaste und Oedipus — und fast immer gehen ihre Träume in Erfüllung. Kreon träumt: „Ich habe sein Gewand mit meiner Hand demütig angerührt“, und spricht nachher: „Mein König, laß mich dein Gewand anrühren.“ Sie träumen ihr Schicksal, ihren Lebenstraum, Oedipus und Jokaste: das warnende Zeichen träumen sie nicht mit. Sie ahnen es von ferne und rennen doch in ihr Verderben. Wenn Oedipus die Sphinx getötet hat, sinkt Jokaste an seine Brust. Furchtbar umwittert die beiden ihr übermächtiges Geschick. Das Volk brauchte kaum noch frohlockend und verderbendrohend zugleich „König Oedipus!“ zu rufen. Es ist das beziehungsreiche Schlußwort der schönsten Szene und der ganzen Dichtung.

Sie ist so schön, daß ich vor lauter Bewunderung zu keiner Ergriffenheit komme. Ich bleibe vor der bunten Fülle all dieser prachtvollen Einzelheiten immer Zuschauer. Ich weiß, daß auch meine eigene Sache verhandelt wird, aber ich weiß es eben, ich vergesse es nie, werde nie in den Wirbel hineingerissen. Ich staune über den weiten Schwung, den Hofmannsthals Geberde bekommen hat, und wie die Geberde ebenso sein Geist. Aber hätte er weniger Geist, er wäre ein größerer Dichter. „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“, hat er einmal gesagt. Wortkunst ist alles. Seine Gedichte sind „gewichtlose Gewebe aus Worten“. „Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seele und nicht geringer als ein Standbild des Knaben Antinous oder eine große gewölbte Pforte“. Wenn nur diese neuen und kühnen Wortverbindungen auf der Bühne nicht verpufften! Der Leser hat den edelsten Genuß. Denn die Sinne dieses Dichters sind zugeschärft für das Feinste und Zarteste an Reizungen, für die erlesensten Phänomene, für den duftigsten Hauch und Schaum der Dinge, für alle psychischen Enderscheinungen. Ihren Stimmungsgehalt und das traumhafte Spiel ihrer Zustände gibt er auf das

durchsichtigste wieder. Es gelingt ihm, die organischen Gebilde einer dämmernden Zwischenwelt, die geheimnisvollen Trollmächte der Seele wie mit einem Ruck ans Licht zu reißen und noch die Spiegelungen der Dinge aufzufangen, durch die das Leben zum Traum wird und die Grenzen der Wirklichkeit sich verwirren. Seiner wunderbaren Hellsichtigkeit ist da nicht die leiseste Vibration entgangen. Aber es ist der Tod des Dramas als solchen, daß sämtliche handelnden, richtiger reflektierenden und träumenden Personen mit derselben wunderbaren Hellsichtigkeit begnadet sind. Sie erklären ihre Liebe und ihren Haß, ihre Angst und ihre Sehnsucht. Sie stellen die Diagnose ihrer krankhaften Zustände und begründen, verteidigen, zerpflücken jedes ihrer Gefühle. Ein Knabe Schwertträger weiß mit Worten wie diesen in den Tod zu gehen: „Kreon, du sollst den Dämon haben, der sich dir herniederschwingt aus leerer Luft und Kraft in deine Seele fächelt, o mein König! . . . Man kann sich auch mit Taten schminken. Gräßlich, daß mir das einfällt. Fort, das ist ein Wirbel, der mich nicht packen darf. Ich muß mich haben. Jetzt darf ich schnell mich geben." Und das ist wenig gegen die Tüfteleien und Spitzfindigkeiten, von denen er zu leben gewußt hat. Hofmannsthals Phantasie geht nicht in die Tiefe als Wurzel einer einfachen, aber herrlich duftenden Blume; sie geht ins Breite, hastig und üppig alles überwuchernd wie eine Schlingpflanze. Sie kennt keine Hemmungen. Schon darum ist es unmöglich, daß Hofmannsthal den „König Oedipus" nur übersetzt. Der ist von einer äußersten Knappheit; er enthält kein Wort zu viel. Für Hofmannsthal wird er viele zu wenig enthalten. Und wenn er auch fieberhaft schöne Akzente in Fülle finden wird, wie er sie immer, auch in „Oedipus und Sphinx", gefunden hat, Gleichnisse von einer schimmernden Transparenz, einer metallenen Anschauungsstärke und einem tiefen magischen Hintersinn, so werden sie doch nur aufhalten, nicht weiterführen. Das Wort tötet, und Hofmannsthals Geist macht ein Drama auch nicht lebendig. Seine wundersam farbenreiche, meisterhaft abgetönte Dramatik verhält sich zur schöpferischen Phantasiekunst wie ein mit köstlichstem Mosaik ausgelegtes Wasserbecken zum reißenden Strom.

Es war also eine Aufgabe für Reinhardt. Er hat sie gelöst wie keine zuvor. Alle Saiten der Lyra konnten erklingen, alle auf einmal. Alle Sinne durften schwelgen, und eine Schauspielerin

sorgte sogar dafür, daß auch die Seele nicht ganz leer ausging. Die großen und kleinen Künste der Opernbühne, Musik und Malerei, Wort und Geberde griffen ineinander. Es gab Kostüme von phantastischer und doch niemals aufdringlicher Pracht. Es gab Rollersche Dekorationen von unerhörter Stimmungskraft, die nur darum keinen Augenblick ablenkten, weil endlich einmal die Schauspielkunst der Reinhardtschen Bühne auf der Höhe ihrer bildenden Kunst stand. Auf einer Höhe, die gewissen zu leicht entflammten Enthusiasten bewies, wie voreilig sie früher mit Ausdrücken wie „letzter Vollendung", „höchster Gipfel der Kunst" und ähnlichen umgegangen waren. Der höchste Gipfel ist auch hier noch nicht erreicht. Das kunstvollste Stück hat die geräuschvollste Darstellung gefunden. Ein paar energische Dämpfungen würden alle Vorzüge nur deutlicher hervortreten lassen. Aber was sind das für Vorzüge! Da sind zwei Chöre: Chor der Ahnen und Chor des Volkes. Beim unsichtbaren Chor der Ahnen war das Problem nicht ganz gelöst, den Text klar vernehmen und doch wie von Geisterstimmen kommend wirken zu lassen. Der sichtbare Chor des Volkes stand wie eine Mauer, die sich zusammenziehen und ausdehnen, öffnen und schließen konnte, von einem tiefdunkelgrünen Riesenwald bis zur steingrauen Riesenwand des Palastes quer über die Bühne. Es wurde im Takt gesprochen, gruppenweise in einem melodisch gehobenen, rhythmisch eingeteilten unisono, so zwar, daß jede Gruppe — Sopran, Alt, Tenor, Baß — wie eine einzige Stimme klang. Die abwechslungsreiche Gliederung der Rede, das ausdrucksvolle Verstummen einer einzelnen Gruppe, das Fluten und Ebben des Tons, die Haltung und die Worte des Chorführers — das alles machte einen nie zuvor erreichten Eindruck. Möglich, daß der große Zug der ganzen Vorstellung auch die Kleinsten mitriß, möglich, daß die großen Vorzüge gegen die kaum vermeidbaren Mängel milde stimmten: Gewiß ist in Berlin ein Stück von neunundzwanzig Personen noch nie so einheitlich gut gespielt worden. Mir fiel selbst von den winzigsten Rollen ziemlich jede besonders auf. Die drei Boten des Kreon, der Mann aus der Stadt und wer nicht noch — das alles hatte Physiognomie und sprach vorzüglich und schien von Eifer und Ehrgeiz zu flammen. Herr Steinrück wirkte beinahe majestätisch, Herr von Winterstein — dem Alte besser frommen als Junge — beinahe ergreifend. Pagay entzückte mit einer

Phantasiestudie, und Herr Royaards hat eine schöne Zukunft. Ich kann nicht den ganzen Zettel ausschreiben. Den Ausschlag gab unter den Einzelleistungen selbstverständlich das Quartett. Die Männerstimmen gingen nicht so tief wie die Frauenstimmen. Kam es mir nur so vor, war es eine unwillkürliche Assoziation, weil ich bei dem Hofmannsthalschen Oedipus zu viel an die Hofmannsthalsche Elektra dachte: Herr Kayßler schien mir die Eysoldt — nicht zu kopieren, aber zu oft gehört haben. Natürlich nicht zu seinem Vorteil. Freilich ist es ebenso möglich, daß ich sie zu oft gehört habe. Es gibt ja nichts Trügerischeres, Unfaßbareres und Veränderlicheres als Eindrücke von Schauspielern. Herr Moissi, der mich als Oberon, als Solanio und als Wildescher Prinz entsetzt hatte, fesselte mich als Kreon vom ersten wortlosen Auftreten an. Was er dann sprach, klang fast immer wie deutsch, war verstanden und charakteristisch gefärbt. Es entstand ein rundes Bild des Schattenmannes, des Unholds ohne Kraft, und das ist umso höher zu veranschlagen, als die Rolle ihre Tücken hat. Wenn bei diesem Lob vielleicht noch ein Teil auf die angenehme Enttäuschung kommt, so fallen derartige Vorbehalte und Relativitäten bei den beiden Frauen weg. Die eine furchtbar prächtig wie blutiger Nordlichtschein, die andre süß und milde, als blickte Vollmond drein. Wie gut, daß Reinhardt die Sandrock hat, die letzte deutsche Heroine, die es nur entwöhnten Ohren zuzuschreiben braucht, daß sie diesmal noch nicht auf viele so gewirkt hat wie auf mich. Die Sorma hatte es leichter, dank ihrer Beliebtheit, dank der wichtigeren und ergiebigeren Rolle. „Ich brenne mit so schwacher Flamme, käme ein Kind, das irgendwo im Schatten steht, es könnte sie ausatmen." Hilflose Hingegebenheit kann man nicht rührender denken. Wie sie bei dem Wort „erwürgt" auf dem zweiten R anhielt und es so rollte, daß man im eigenen Halse den Atem stocken fühlte, war ein erlaubter Effekt und doch nur ein Effekt. Wie sie dagegen ihren verzweifelten Schmerz erst bezwang, wie ein hoffnungsloser Mensch, um ihn dann um so wilder hinauszuschreien, das war elementar. Amicus mihi Hofmannsthalus, magis amica veritas. Ich glaube, es war ein Darstellungserfolg, es war ein Sieg Reinhardts und seiner Schar, aber ein Pyrrhussieg des Dichters.

S. J.

Gustav Maran.

Wer gerne und scharf beobachtet, wird in seinem Leben Tage wissen — graue oder goldene, ganz still beschauliche oder überlaute, auf die äußere Stimmung kommt es gar nicht an — wo man nicht ohne heimliches Gelächter an Menschen vorbeigehen kann. Sie schauen durchaus lächerlich verbildet, wie von einem boshaften Zeichner ins Groteske verzerrt. Irgend eine unmögliche Linie besonders ist an jedem, die sich gleich als Stempel und Gesamtausdruck der ganzen Figur aufdrängt. Man sieht nur noch sie und unter ihren Perspektiven alles Übrige am Menschen. Die Typen, die man ja sonst gerne und leicht findet, sind verschwunden, nur Karikaturen bleiben zurück. Und kommt plötzlich das eigene Bild aus einem Auslagefenster oder sonst einem Spiegel her, so ist man grimmig amüsiert über diesen lächerlichen Herrn, den man schon einmal irgendwo gesehen haben muß, wo er ganz ernst genommen sein wollte. Man erkennt sich kaum und findet mit Bedauern, daß man sich die Menschen, die ja eigentlich das Vollkommenste auf der Welt sein sollen, anders vorgestellt habe.

Einen solchen Tag — könnte man glauben — hat Gustav Maran gehabt, als er zum ersten Mal bewußt in die Welt blickte. Er ist der genialste Finder und Erfinder von Lächerlichkeiten, den die wiener Bühne heute besitzt. Seine Menschen kann man alle wirklich sehen, aber nur an jenen Tagen der absoluten Ironie des Gesichts, wo es für die Augen nichts Ernstes gibt. Die gewisse Linie, die das Ganze aus der kühlen Alltagsharmonie heraus in satirische Bedeutung zerrt, findet Maran wie kein zweiter. Sie ist oft ganz heimlisch versteckt, in der Schwingung des Schnurrbarts, in der Frisur, ja im Wurf des Rocks. Oft aber tritt sie schreiend hervor, zeichnet sich scharf in den Ellenbogen, in der Beugung des Rückens, in dem Winkel am Knie oder gar in der Kurve des Bauches. So hat man gleich, wie er nur zum ersten Mal die Bühne betritt, mit dieser einen Linie den ganzen Menschen in seiner unwiderstehlichen Lächerlichkeit, die unerbittlich über alles herrschen wird, was er tut oder sagt. Forain zeichnet so die Menschen, die er haßt; mit einem einzigen Strich macht er sie auf ewig lächerlich.

Es liegt in der Natur des Lächerlichen, daß es, an seiner Absicht gemessen, in irgend einem Punkte allzuschwach und unzulänglich erscheinen muß. Und Maran weiß unheimlich viel Schwächen und Unzulänglichkeiten des Menschlichen. Meist läßt er seine Figuren schon an der einfachen Absicht scheitern, für ein reelles Exemplar irgend eines Typus zu gelten, und sie werden dadurch im eminentesten Sinne unmenschlich lächerlich. Das ist seine große komische Kunst, daß er so packende und so viele Mittel weiß, das Verhältnis zwischen jedem Wunsch oder Impuls,

den seine Figuren äußern sollen, und ihrer tatsächlichen Kraft so ganz ungeheuerlich und unmöglich zu machen. Er liebt es, seinen feurigen alten Herrn durch eine leichte Neigung des Oberkörpers einen unbeschreiblichen Ausdruck jammervoller, physischer Ohnmacht zu geben. Er kann den Kopf mit einer solchen Miene hilflosen Erstaunens vorstrecken, daß man tatsächlich zu sehen glaubt, wie alle Gedanken in diesem Hirn auf einmal stehen bleiben. Er hat Gesten des Befehlens, die Mitleid erregen können. Der große komische Kontrast ist seine Hauptwirkung. Darum kommt ihm auch seine langsame Art, die gewisse Schwerfälligkeit, die in ihm ist, sehr zugute; er kann jeden Witz, den er in seine Bewegungen legt, voll auswirken lassen.

Er ist überhaupt einer der seltenen Komiker, die aus der Ruhe heraus am sichersten arbeiten; ein Ironiker. Er negiert das Temperament. Mit seinem dünnen, etwas näselnden Organ gleitet er in eisiger Reglosigkeit über Reden, deren Sinn hohe innere Erregung bedeutet. So entzieht er dem Pathos alle Kraft, und es bleiben nur noch die leeren Kleider der Gefühle zurück, Vogelscheuchen, die um so komischer sind, je mehr sich ihr Ansehen dem menschlichen nähert. Oder er hebt auch seine Stimme, spannt und schwellt sie mit Absicht, um deutlicher zu zeigen, wie leer und kraftlos sie ist. Dann sieht es fast aus, als ob er sich selbst ironisieren wollte; als ob er sich überzeugen wollte, daß seine Kraftlosigkeit auch ganz sicher hält, daß man ihm gewiß kein Pathos glaubt. In den Jahrzehnten, die er nun auf der Bühne steht, hat er beinahe die ganze bestehende Welt von Komödienfiguren an den verschiedensten Bühnen gespielt oder spielen sehen. Und viele seiner komischen Nuancen machen den Eindruck einer unverwischlichen Erinnerung an eigene oder fremde Unzulänglichkeit im Tragischen, die er in seiner Wanderzeit an Schmieren und kleinsten Provinzbühnen reichlich beobachtet haben mag. Es ist manchmal, als ob er von damals her einen fast schmerzlichen Haß gegen alles Tragische hätte.

Mit seinen Gesten nimmt er seinen Figuren alle Würde, und mit seiner Stimme höhnt er das Gefühl in ihren Worten. Aber seine Augen sprechen dem allen zum Trotz den Inhalt seiner Rolle ganz wirklich und überdeutlich aus. So steht seine Ironie in einem beißend grellen Licht. Diese Augen, die jede Empfindung, Liebe, Angst, Wut gleich hundertfach vergrößern und in unzähligen Tönen nuanzieren können, sind das Lebendigste an ihm. Das gibt vielen seiner komischen Posen und Szenen jenes unheimlich Groteske, das über alle Komik hinaus packt und fesselt.

Mit den Händen und mit der Stimme kann er einen verfallenen Alten darstellen, dessen Liebesbeteuerungen im lächerlichsten Kontrast zu seinem Äußeren stehen; aber in den Augen flackert eine so unbändige Gier, daß für einen Moment das Grausige hinter dem Komischen aufblitzt

— ein rascher Blick in die Tiefen der Menschennatur, den nur erlesenes Künstlergenie eröffnen kann.] Mit seinen Augen sagt Maran, was er mit Worten und Gesten nicht ausdrücken darf, weil es zu ernst wäre — oder gar zu lustig. In seinen Augen liegt seine große Kraft und sein geheimes Temperament. Sie unterstreichen, beleuchten, schattieren, färben und beseelen, was er mit Worten und Geberden gezeichnet hat.

Viele Jahre lang hat dieser große Ironiker fast allabendlich auf der Bühne die Menschen und ihr lächerliches Wesen verhöhnt. Er ist, seitdem sein Name in Wien berühmt wurde, künstlerisch zusehend gewachsen, ist an Mannigfaltigkeit der Gestaltung, an Tiefe, an Witz und an Kraft der komischen Intuition erheblich reicher geworden. Sein Name wird heute unter den allerersten Komikern Wiens, gleich nach Girardi, genannt. Was Girardi gibt, ist die üppige, warmquellende Lebenslust, die alles ungeheuer lustig und fesch findet und nirgends vorbeigehen kann, ohne einen raschen Spaß hinzuwerfen. Für Marans Negationskunst, müßte man den Ausdruck prägen: Pessimistische Komik.

Nun ist ihm, in einer leidlich gut geführten Vorstellung von „Was ihr wollt", die Jarno jetzt am Lustspieltheater gibt, die Rolle des Malvolio anvertraut. Nach wer weiß wie viel Jahren kommt er uns wieder klassisch, zum ersten Mal, seitdem er für Wien der berühmte Gustav Maran ist; immerhin eine kleine Sensation. Es zeigte sich, daß seine satirische Phantasie auch die Narrenwelt Shakespeares umgreifen kann; freilich noch mit vorsichtig zögerndem Griff, der die gewohnten Gebiete nicht gern verlassen will. Noch ist Alles Ironie, Verhöhnung, witzige Groteske, nicht selbsttätiger Humor, freie Lustigkeit aus eigener mitteilsamer Erheiterung heraus. Malvolio als menschliche Unmöglichkeit, als unheimlich lächerliches Gegenbild der Beamtenwürde und der Verliebtheit. Und diese Verliebtheit ist wieder ganz greisenhaft und gebrechlich, aus körperlichen Mängeln komisch. Nur aus den Augen dringt wieder die erschreckend lüsterne Gier, die das Maß dieses Körpers verläßt und verleugnet. Ein Schimmer Irrsinn flackert so, von den Blicken her, über die ganze Gestalt, und es wirkt wie Beruhigung, wenn der närrische Geck, der etwa noch gefährlich werden könnte, in sein Zimmer eingesperrt wird. Das ist nun freilich ein Effekt, der sich um einen Grad zu tief in die Stimmung, in die Nerven eindrückt; aber er kommt direkten Weges von der großen Natur dieses Talents her und spricht so, über die Rolle weg, für den Künstler. Deshalb tritt dieser auch hier als ein Eigener aus der Gesamtheit anmutiger, begabter oder halbschlächtiger Normalkräfte hervor, die das Lustspiel -- zum Teil recht erfreulich, nur wenig shakespearisch — beleben. Willi Handl.

Direktorenglaube.

Leser, hör die Mordgeschichte,
die ich bebend dir berichte!
Wirklich ists geschehen so
An der Schillerbühne O.

Löwenfeld, der Direktöre,
schwur auf Direktorenehre,
jetzo hab er, terementät!
eine echte Novität!

Sie sei hochgenial, so schwör er,
und ihr Autor Oberlehrer!
(Stodte heißt der hohe Geist,
der die Löwenklaue weist)

Da ertönt ein dumpfes: Schweig er!
ihm aus dem Lokalanzeiger.
Und ein Mann aus Elberfeld
kündet der entsetzten Welt:

„Mein, ich schwörs beim großen Gotte,
mein ist dieser Dichter Stodte!
Ha, wer wagt es, mir zu rauben
meinen Ruhm am „Königsglauben“?!

Europäer, daß ihrs wißt,
ich hab schon vor Jahresfrist
dieses Löwen Geist gespürt
und das Kunstwerk aufgeführt!“

Als Europa dies vernommen,
ließ es einen Weisen kommen.
Der besah den Fall und heiter
sprach er dann: „Ihr beiden Streiter!

Sie, die all dies Unheil schuf,
diese Klaue ist — ein Huf.
Bändigt euer Zorngestammel,
euer Löwe ist ein Hammel!

Dieses hab ich ausgespürt.
Doch wer sich zuerst blamiert
und zumeist hat von euch beiden,
mag das Weltgericht entscheiden!“
— — — — — — — —

Drauf schrieb Stodte stante ped
eine neue Novität,
die als kräftig sich erwies
und „Direktorenglaube“ hieß.

Fero.

Kunstgattung und Fachbezeichnung.

Es sind alte Kamellen, die behandelt werden sollen. Dinge, die so lange sie bestehen, zu Klagen Anlaß gegeben haben. Es ist vielleicht gut, jetzt wieder daran zu erinnern, wo man sich mit Kontraktverbesserungsgedanken trägt. Alle kennnen die alten Fachbezeichnungen beim Theater. Den Helden, den Liebhaber mit seinen Abschattierungen, den Intriganten, den Väterspieler und Komiker. Und die Heldin, die Naive, die Sentimentale, die Salondame und die Darstellerin der Mütter- und Anstandsrollen. Heute hört man diese etwas veraltet anmutenden Namen nicht mehr so häufig im Publikum. Wohl aber beim Theater. Und da sind sie für die Bildung eines Ensembles noch ebenso wichtig wie früher. Man schreibt dem Agenten, daß man zur Komplettierung seines Ensembles noch einen Helden und eine Sentimentale braucht. Der Agent weiß sofort, was dem Direktor fehlt. Und dieser selbst greift auf die alten Fachbezeichnungen zurück, nicht aus alter Anhänglichkeit an die Namen, sondern weil der Name eine bestimmte Schauspielerkategorie deckt, und weil er gerade einen Vertreter dieser Kategorie braucht. Im Rechtssinne gibt es seit 1874 solche Fachschauspieler nicht mehr. 1874 hat der Bühnenverein, allerdings wie man sieht, nur dem Namen nach, mit ihnen aufgeräumt. Man engagierte von damals ab Herrn X. nicht mehr als Jutriganten und Fräulein Y. nicht mehr als Salondame, sondern beide als Schauspieler. Der Unterschied kommt nicht ganz deutlich zum Bewußtsein. Wenigstens dem Uneingeweihten nicht. Die Schauspieler erkannten die Bedeutung des Beschlusses der eisenacher Generalversammlung von 1874. Durch Betz und Barnay ließen sie gegen den Beschluß Protest einlegen: „So wenig das Präsidium auch geneigt ist, die Objektivität zu verlassen und Partei zu ergreifen, kann es doch nicht umhin, an dieser Stelle auszusprechen, daß jener Paragraph in den Händen künstlerisch ungebildeter und leidenschaftlicher Menschen — deren es ja auch unter den Direktoren gibt — nichts mehr oder weniger als ein Folterwerkzeug ist, dem sich die dort engagierten Schauspieler mit gebundenen Händen überliefern sollen." So hieß es in dem Protest des Präsidiums der Bühnengenossenschaft. Man sah alsbald, daß die Schauspieler recht mit ihrem Protest hatten. Und doch hatte man die Fachbezeichnung nur aus sozusagen künstlerischen Gründen beseitigt. Die Gründe hören sich sogar ganz verständig an. Die Fachbezeichnung treffe nur das Repertoire, das einer beherrsche, nicht das Talent, die Begabung. Es komme vor, daß ein Liebhaber viel besser als Held zu beschäftigen sei, daß er in diesem Fach wirklich Gutes leiste, während er in „seinem Fach" höchstens mittelmäßig war. Der Direktor dürfe also in der Beschäftigung des Mitglieds nicht durch den Kontrakt eingeengt sein. Dann schaffe die Fachbezeichnung Privilegien; sie sei der

Bildung eines guten Ensembles zuwider; sie verhindere auch die Entfaltung der jüngern Mitglieder. Man wies auf die Hoftheater. Die Liebhaberin der Hoftheaters spielt die Liebhaberinnenrollen. Wollte man die erste Liebhaberinnenrolle einmal einer andern Dame zuerteilen — es gäbe Revolution. Man müsse also die alten Mitglieder beschäftigen, auch wenn das Ensemble andre Dispositionen erheischt. Das alles werde wegfallen, wenn man Frl. Y. nicht als erste Liebhaberin engagiere, sondern als Schauspielerin.

Wie gesagt, das klingt ganz plausibel; es ist dennoch falsch. Außerdem sind sämtliche Gründe nur Deckgründe gewesen; sie bildeten die Gründe nach außen hin. Nach innen war das Bestreben der Direktoren das, jedes Mitglied so zu beschäftigen, wie der Direktor es wollte. Kein Schauspieler durfte über eine wie auch immer geartete Beschäftigung Grund zum Klagen haben, wenn er nur als Schauspieler beschäftigt wurde. Klagte er doch — nun gut, so konnte er ja gehen. Schauspieler, die bisher große Rollen gespielt hatten, wurden solange mit kleinen traktiert, bis sie gingen. Ebenso noch häufiger Schauspielerinnen. Ein gutes Geschäft ergab sich für den Direktor manchmal noch dadurch, daß diese impulsiven Leute, verärgert und gekränkt, wie sie waren, aus dem Engagement entliefen, wodurch sie kontraktbrüchig und zur Konventionalstrafzahlung verpflichtet wurden, oder daß sie dem Direktor eine Abschlagszahlung boten, wenn er nur die Liebenswürdigkeit hatte, sie aus dem Kontrakt zu entlassen. Der Passus war ein vorzügliches Mittel, den Herrschaften, die sich nichts gefallen lassen, die direktoriale Macht in allen Schularten vorzureiten. Ein besonders skrupelloser verwandte ihn einmal in folgender Weise. Eine Darstellerin von Heldinnenrollen gefiel dem Direktor in diesem Fach nicht. Er ersuchte sie eine Liebhaberinnenrolle zu spielen. Die Dame erklärte sich aus Gefälligkeit gegen den Direktor bereit und führte die Rolle durch. Am Tage darauf kündigte sie der Direktor, da sie den Ansprüchen nicht genüge, die er an das Fach der Liebhaberin (!) zu stellen berechtigt sei.

So wurde dieser Passus des Vertrages als Chikanierungsmittel häufig angewendet. Die Schauspieler remonstrierten immer wieder. Da aber eine Wiederherstellung der Fachbezeichnung vom Bühnenverein standhaft abgelehnt wurde, wollten sie zum mindesten die Befugnisse der Direktoren einschränken. Solange sie nach Maßgabe eines eingereichten Repertoireverzeichnisses engagiert wurden, wünschten sie, es solle in den Kontrakt aufgenommen werden, daß Herr X. als Schauspieler nach Maßgabe dieses Repertoires engagiert wurde. So wollten die Schauspieler erreichen, daß man ihnen Rollen ganz außerhalb ihres Fachs nicht antragen dürfe. In vielen Kontrakten haben diese Bestrebungen einen, freilich unzulänglichen, Ausdruck gefunden. Es hieß da: Herr X. verpflichtet sich aber auch, alle andern Rollen und Partien, welche seiner Individualität nicht

gerade zuwider und entgegen sind, zu übernehmen und auszuführen, und überhaupt so oft aufzutreten und in den Vorstellungen mitzuwirken, als die Direktion es verlangt und anordnet. Mit diesem Zusatz konnte der Direktor die Mitglieder immer noch beschäftigen, wie er wollte. „Rollen", wie die eines Dieners, der berichten muß, daß die Pferde gesattelt sind, oder daß das Essen aufgetragen ist, sind schließlich keiner Individualität zuwider. So bestand im Notfall immer die Möglichkeit, mißliebige Schauspieler mit kleinen Rollen zu traktieren, bis sie gingen.

Ein Fall, der in den letzten Tagen erst wieder praktisch geworden ist, zeigt die Bedenklichkeit des Passus aufs deutlichste. Der frühere Schauspieler N. verlangte von der Direktion eines mannheimer Theaters Schadenersatz wegen der plötzlichen Entlassung seiner Frau. Frau N. hatte sich geweigert, in dem Stück „Auf Königs Befehl" die Rolle eines Pagen zu übernehmen, weil einer Dame ihres Alters — zweiundvierzig Jahre — eine derartige Hosenrolle nicht zuzemutet werden könne. Ein Oberregisseur äußerte sich gutachtlich dahin, daß die Dame nicht berechtigt gewesen sei, die Rolle abzulehnen, wenn sie nicht ausschließlich für das Fach der Anstandsdamen und Mütter verpflichtet gewesen sei. Ein Hofschauspieler gab ein entgegengesetztes Gutachten ab. Der Direktor meinte, die Dame hätte die Rolle nicht aus Schamgefühl abgelehnt, sondern weil ihr die Rolle zu unbedeutend gewesen sei. Größere Rollen, die gleichfalls Hosenrollen gewesen seien, habe die Dame angenommen. Das Gericht hat den Schauspieler N. abgewiesen. Der Direktor sei berechtigt gewesen, die Dame wegen ihrer Weigerung, die Hosenrolle zu übernehmen, zu entlassen.

Dieser Fall ist nach mehreren Seiten hin interessant. Das ordentliche Gericht geht davon aus, daß die Schauspielerin als solche, nicht als Vertreterin eines Fachs, engagiert ist. Folglich müsse sie alles spielen, was ihr zugeschickt werde, wenn nicht besondere Gründe ihre Weigerung rechtfertigen. Das Bühnenschiedsgericht hat sich wiederholt auf einen andern, richtigern Standpunkt gestellt. Aus verschiedenen Entscheidungen geht hervor, daß auf das Repertoire doch etwas Gewicht zu legen sei, und daß ein Vertreter des Solofachs nicht irgendwelche ganz kleine Chor- oder Komparsenrollen zu übernehmen brauche.

Aus diesem Fall ersieht man: die Auslegung des Passus schwankt, jenachdem, ob man ihn nach der historischen Entwicklung interpretiert oder nicht. Es ist jetzt an der Zeit, einmal wieder auf diesen Punkt des Vertrages hinzuweisen, wo neue Verhandlungen wegen Ausarbeitung eines Vertragsformulars schweben. Seit dem Jahre 1875 hat man es zur Genüge gesehen, daß Ensemblerücksichten und Rücksichten auf jüngere Kräfte es nicht waren, die Anlaß zur Anwendung des den Schauspielern ungünstigen Passus gegeben haben. Vielleicht benutzt Herr Barnay, der an der Spitze der Vertragskommission steht, seine in Schau-

spieler- und Direktorenkreisen anerkannte Autorität dazu, in der Vertragskommission den Protest von 1874 zu erneuern. Um das Verhältnis zwischen Direktor und Schauspieler in zweifelsfreier Weise zu regeln, empfiehlt sich, wenn auch vielleicht nicht die Wiedereinführung der alten Fachbezeichnung, die Präzisierung, daß der Schauspieler nur nach Maßgabe seines Repertoires zu beschäftigen ist, während er zur Übernahme anderer Rollen nicht gezwungen werden kann. Die Streitigkeiten zwischen Schauspieler und Direktoren werden sich dadurch nicht vermehren; denn diese sind auch jetzt vorhanden. Jetzt fehlt dem Schauspieler nur die Möglichkeit, die Streitigkeiten zum Austrag zu bringen Hoffentlich gelingt es der Kommission, diese für das Innenverhältnis zwischen Direktor und Schauspieler recht wichtige Frage in einem für beide Teile befriedigenden Sinne zu lösen.

Dr. Richard Treitel.

Rundschau.

Italienische Theaterchronik.

„Und sollte es nicht möglich sein, daß die neue Nationalbühne Italiens, die jetzt im Teatro Argentino zu Rom. eröffnet wird, eine wirkliche Heimstätte für die moderne große Bühnenkunst Italiens werden könnte? Daß dort die Bannerträger der Bühne: die Duse, Novelli, Zacconi, Gustavo Salvini, Fumagalli u. a. zusammen Großes und Bedeutendes leisten könnten? Meinen Sie nicht, daß diese neue Nationalbühne auch eine wirkliche neue Ära im italienischen Bühnenleben bezeichnen soll, daß der Staat endlich einmal die große Bühnenkunst in Italien schützen und sammeln wird, um damit all dem zersplitterten Truppenwesen, das sonst hier herrscht, ein Ende zu machen?“

Der geistreichste Theaterkritiker Italiens, der frühere Deputierte Domenico Oliva (Kritiker am Giornale d'Italia in Rom), dem ich diese Frage vorlegte, schüttelte zweifelnd den Kopf.

»Impossibile, cara Signora. Bei uns können nicht Löwe, Tiger, Schaf und Lamm in Eintracht beieinander leben, der eine würde einfach das andre auffressen. Wenn der italienische Schauspieler einen bedeutenden Namen gewonnen hat, bildet er nun einmal gleich seine eigene Gesellschaft und herrscht dort wie ein Diktator. So wird es immer bleiben. Der Italiener ist nicht blos im Leben, er ist auch auf der Bühne eifersüchtig, der eine Capo comici (Direktor) ist immer dem andern feindlich. Wenn Sie gutes italienisches Zusammenspiel sehen wollen, dürfen Sie nicht die Gesellschaften der ersten Schauspieler, wie Novelli, Zacconi oder Fumagalli, besuchen, denn dort gibt es nur den einen „Stern“, und alles andre ist Nebensache. Sie müssen die Gesellschaften zweiten und dritten Ranges aufsuchen, wo alle einander ebenbürtig sind.“

„Und die neue nationale Bühne soll wirklich nicht das Große und

Bedeutende der dramatischen Kräfte sammeln? Wozu dann überhaupt eine Nationalbühne, wenn diese nicht ganz objektiv der nationalen Kunst dienen soll, wie jedes andre Staatstheater?“

Signor Oliva lächelte noch einmal ironisch und vielsagend. „Kleine Ursachen haben oft große Wirkungen, meine Gnädige. Wollen Sie die Entstehungsgeschichte unsres viel besprochenen Natinnaltheaters hören? Sie ist sehr einfach und hat nicht viel mit der ‚großen Kunst‘ zu schaffen.

Das Ganze war eine große Reaktion, eine kuriose Geschichte! Als Novelli vor etwa zwei Jahren die Idee bekam, eine feste Bühne: „Teatro Goldoni“ im hiesigen „Teatro Valle“ zu gründen — ein utopisches Unternehmen, das ihm, unter uns gesagt, sein halbes Vermögen gekostet hat — begrüßte man den vergötterten Schauspieler und sein Projekt zuerst mit Enthusiasmus. Es dauerte leider nicht lange! Das fortgesetzte Spiel Novellis und seiner Truppe mit dem etwas altmodischen Repertoire, das er bevorzugt, wirkte, trotz aller Vorzüglichkeit, zuletzt so ermüdend auf das Publikum, daß man despotisch Abwechslung forderte. — Sie ersehen daraus die Unmöglichkeit einer ständigen Bühne in Italien. Ja nicht allein das Theater Novellis, sondern das „Teatro Valle“ an und für sich, der Ort selbst, wurde vom Publikum verpönt, so daß nachher, als Novelli gezwungnermaßen geschlossen hatte, kein Mensch mehr hinging, welche Schauspieler auch kamen. Das Haus war und blieb leer wie ein zur Langeweile verdammter Ort. Zuletzt wollte keiner der bedeutendsten Direktoren das Haus mehr mieten, der Besitzer mußte zumachen, und da „Valle“ die einzige gute Schauspielbühne Roms ist, hat die Kapitale Italiens die letzten zwei Winter gar keine guten Schauspiele gehabt! Nur im Sommer konnte man das Teatro Constanzi, das sonst Opernbühne ist, haben, und so mußten wir Römer denn zwei Sommer hindurch im Schweiße unsres Angesichts im Teatro Constanzi Thalia und Melpomene huldigen!“

Er machte eine Pause.

„Sie werden ungeduldig. — Ja — ecco! Jetzt kommen wir zur Sache. Diese Zustände wurden zuletzt so unerträglich, daß das Projekt zu einem permanenten italienischen Schauspielhaus entstand, welches die Nation aus freien Beiträgen unterhalten sollte, und das keinem Capo comici gehörte. Und so kam unsre Nationalbühne zustande! Wir hoffen jetzt auch wirklich auf eine neue und glanzvolle Ära unsrer dramatischen Kunst, hoffen, daß nach und nach alle glänzenden Sterne unsers Theaterhimmels hier strahlen werden ... aber zusammen strahlen — unmöglich!“

„Welche Leute haben dieses Unternehmen fertig gebracht?“

Wir haben große und glänzende Namen als Beschützer: der König und das Munizipium haben hohe Beiträge gesteuert, die ersten Nobili und reiche Privatleute sind unsre Stifter. Präsident des Theaters ist der Graf von San Martino; das Komitee setzt sich zusammen aus den Herren: Fürst Lanza di Scalza, Fürst Giovanni Torlonia, Commendatore Basevi und dem Deputierten Giustino Ferri. Der eigentliche artistische Direktor ist unser bewährter Dramaturg Edoardo Boutet.“

„Welches Repertoire ist geplant?“

„Wir umspannen eine große Skala. Unser Repertoire hat einen ebenso großen Umfang wie der Arm des ewigen Vaters, der uns mit seiner unendlichen Güte umfaßt, wovon Dante sagt:

» . . . Si gran braccio.
Che prende ciò che si revolve a lei - -«

Wir planen in der ersten Zeit Werke von Aischylos, Plautus, Calderon, Shakespeare, Alfieri ... d'Annunzio und Marco Praga."

„Und welche Schauspieler werden zuerst auftreten?"

„Ferruccio Garavaglia, den ich für einen der talentvollsten jetzigen Kräfte halte, Gabrielino d'Annunzio (Sohn des Dichters), Vittorio Pieri und viele andre; unsre Primadonna wird vor allem die großangelegte Giacinta Perrana."

„Wann wird die neue Bühne eingeweiht?"

„Im Dezember (1905) soll alles fertig sein. Wir eröffnen die Saison mit Shakespeares Julius Cäsar." (Das ist in der Tat geschehen).

„Es scheint mir, daß es einen Mann in Italien gibt, der diesen stolzen Abend etwas melancholisch ansehen muß?"

„Wer denn?"

„Nun — ma foi — Ermete Novelli, dem man am Ende alles verdanken muß."

Oliva lachte. „Ermete hat einen breiten Rücken und einen sehr guten Humor. Er wird es ertragen können. R. Jacobsen.

Eupirides in London. Schon zweimal hat es das Court-Theater unter der Leitung der Herren Vedrenne und Granville-Barker unternommen, Tragödien des Euripides, „Die Trojanerinnen" und „Hippolytos", dem londoner Publikum in einer neuen Übersetzung vorzuführen, beidemal mit einem für solch ein Unternehmen denkbaren Erfolg. Nun gab man die „Elektra", dieses letzte Wort griechischer Tragödie, das gleichsam schon ein Echo, ein fernes, durch viele Jahrhunderte getrenntes Echo erwartet, Shakespeare und seinen Hamlet. Und diese „Elektra" mit ihrem aufwühlenden Kampf widerstreitender Gefühle und dem Ahnen, daß es noch höhere Mächte als die Götter und ihre Orakel gibt, daß die innern Stimmen Schicksal und Schicksalsrichter zugleich sind, sie erschien wie eine heilige Opferhandlung an dem Altar menschlichen Leidens. Einmal wieder ward die Bühne zur Stätte nicht frivolen Scherzens und öden Schwätzens, sondern tiefen Mitfühlens und Mitleidens.

Dies zu ermöglichen, hatten sich alle Faktoren der Aufführung vereinigt. Die Übersetzung des Professors Murray ist eine echte Dichtung, die nicht in ängstlichem und engem Gelehrtentum das lebendige Wort vernachlässigt. Dem englischen Idiom ist seine Übersetzung angepaßt in Wahl der Worte, im Rhythmus und im Gebrauch des Reims, worin er ja keinem geringern Vorbild als unserm Schiller folgt, der in seiner Euripidesübertragung auch schönverschlungene Reime zur größern Wirkung der Chöre anwandte. Beide kannten ihr Idiom, wußten, was es zu geben und wie es einen gewollten Eindruck am besten zu geben vermöchte, und wußten auch, daßdasOhr denjenigenSinn darstellt, den keine Tradition mit der Antike verbindet, daß hier also die größte und unmittelbarste Wirkung mit der Anlehnung an die Laute und Weisen der Heimat zu erreichen sei. Solch eine Tradition aber hat das Auge. Statuen und Abbildungen haben uns alle mit den griechischen Gestalten und bis zu einem gewissen Grade mit ihren Bewegungen bekannt gemacht. Und darum wurde mit Recht in der Aufführung imCourt-Theater nach dieser Richtung hin mit großer und künstlerischer Konsequenz antike Linie, antike Bewegung, antike Gewandung reproduziert. Beim Gebet streckten die Betenden Arme und Hände gen Himmel, wie der berühmte betende Knabe in Berlin. Freilich ein sklavisches Festhalten an den Formen

des attischen Theaters hätte auf ein modernes Publikum in einem modernen Bühnenhaus kaum die unmittelbare Wirkung geübt, als wohnte man etwas Gegenwärtigem bei; antiquarisches Interesse hätte sich leicht eingeschlichen. So war es recht, daß die Aufführung auf die Formel gestellt war: Antiker Geist in modern antiker Form, d. h. in einer Form der Antike, wie wir sie zu sehen und zu verstehen uns gewöhnt haben, und die natürlich nicht die der Empirezeit ist. Die Dekorationen waren nach dem Prinzip Gordon Craigs geschaffen: einmal Großzügigkeit, die alle kleinliche Realistik ausschließt, sodann richtiges Verhältnis zwischen Umgebung und Spielenden. Einige Lichteffekte, grauender Morgen, grelles Tageslicht und sinkender Abend, als die Tat getan und Schrecken und Entsetzen Orests Herz erfüllt, begleiteten steigernd und im besten Sinne symbolisch den Gang der Handlung. Die Gewänder waren mit feinstem Takt abgestimmt. In schwarzem Gewande stand Elektra da, der düstre Mittelpunkt des ganzen grandiosen Gemäldes. Vom tiefen, stillen, beruhigenden Grün der Chorführerin sanken die Farben bis zu hellem Violet und Weiß, die unschuldige Blüte der griechischen Jungfrauen verkörpernd . . . Und nun das Spiel. Welch eine hierzulande so selten zu findende Einheit! Und um so erstaunlicher, als für diese Vorstellung, wie für all die Matinéen am Court-Theater, die einzelnen Kräfte erst von da und dort zusammengerufen werden. Ein sichrer Geist, eine feste Hand, ein zielgewisser Wille, verbunden mit dem Einsetzen des Besten, was jeder Einzelne zu geben hatte, die allein konnten das zustande bringen. Kein Spielen seiner selbst, kein ungebührliches Hinausragen eines Mitglieds aus dem Gemälde gab es, sondern ein Unterordnen unter ein Ganzes, ein Dienen im besten und schönsten Sinne. Und da plötzlich zeigte es sich, daß die englische Bühne über Kräfte von großer Bedeutung verfügt! Daß sie vor allem in der Darstellerin der Titelrolle (Miß Edith Wynne Matthison) eine Tragödin ersten Ranges hat, die an innerlicher Größe, Tiefe der Auffassung wie an Fähigkeit, diese auf den Zuschauer zu übertragen, durch die Modulation einer vollen, aber weichen und warmen Stimme, durch stille; beherrschte Bewegungen des ganzen Körpers, namentlich der Hände (wie sie den Wasserkrug, den sie, die geborene Königstochter, tragen muß, vom Kopf herabhebt, halb von Müdigkeit, halb von dem Gefühl der Empörung ob solchen Sklavendienstes überkommen!), durch den Blick der großen, sprechenden Augen, durch leises Mienenspiel — die in all dem alle englischen Tragödinnen weit hinter sich läßt (welche verdienen diesen Namen denn eigentlich?) und wohl überhaupt wenige ihres gleichen findet. Und wie selten begegnet man ihr in in einer ihrer würdigen Rolle! Auch der Orest des Herrn Harcourt Williams und die Chorführerin der Miß Gertrude Scott verdienen besondre Erwähnung. Jener hatte Momente tiefer Ergriffenheit, diese war wie die zweite, köstlich gespielte Stimme in einem gutgeleiteten, wohl disziplinierten Orchester. Daß es der Leiter solcher Schauspielorchester so wenige gibt! Wie viel gutes könnte doch aus der englischen Bühne noch hervorgehen! Ein Publikum ließe sich wohl mit Geduld und mit nicht wankender künstlerischer Überzeugung und dem nötigen Eifer heranziehen; diese eine Bühne hat es ja schon getan, und derer sind viele, die hungrig sind nach edler Speise. Aber der Anstoß fehlt, die freudig opfernden Persönlichkeiten. Theater ist Geschäft, und dabei bleibt es, und das meinen auch die Bühnenschriftsteller, und so kann

den Hungrigen kein Heil werden, und die Besten unter den darstellenden Künstlern sind wenig gekannt und meist in die Fron kläglicher Aufgaben gespannt, wie Elektra und Orest Töchter und Söhne eines depossedierten Königs, und es heißt von ihnen wie von Orestes in diesem Stück: „In einem Elend gibts nicht einen, der Freund dich nennen möcht, nicht einen."

Frank Freund.

Man gravitiert nach Wien
Es ist nicht viel los in der österreichischen Provinz. In Sachen der Kunst nicht und auch sonst nicht. Überhaupt und außerdem: brrr! Man gravitiert nach Wien — das wäre alles, was sich sagen ließe. Im Punkto Theater spürt mans besonders. Da kann man in Provinztheatern Possierliches erleben. Nämlich: bis zum Verblüffen ähnliche Kopien. „Ausgerechnet" bei derselbigen Kupletstrophe, bei welcher in Wien der immer köstlicher werdende Girardi seine (wunderbar nervösen!) Lippen vergrimassiert, schneidet der „jugendliche Gesangskomiker" X. am Theaterle zu M. seine Grimasse; und schlägt die prächtig „fidöle" Zwerenz nach der vierten Szene des dritten Aktes ihren verflixt temperamentvollen Purzelbaum — purzelt ihr Demoiselle Y. Soubrette am Theaterchen in N., totsicher nach. (Daß der Herr X. auf der rechten Wange eine Warze hat, wenn sie Girardi hatte, und Fräulein Y. eine Elsässermasche trägt, wenn sie in Wien die Zwerenz aufgesteckt gehabt hat, ist selbstverständlich).

Man gravitiert nach Wien. Schon deshalb, weil man es in einer, in zwei, in drei Stunden erreichen kann. Das ist nicht blos für Theaterdirektoren ohne Initiative und für über-ehrgeizige Theateragenten bequem, nützlich und angenehm. Auch für andre Leute. Am Samstag um vier Uhr nachmittags noch hat man seinen Kontorpraktikanten wegen einer unrichtigen Primanota-Buchung nach Herzenslust ausgeschimpft ... und um halb acht schon hört man die Gutheil-Schoder in der Hofoper trällern. Was dann ein auf Vergleiche erpichtes, medisant-protzenhaftes Provinztheater-Publikum zur Folge hat. „Ich bitt Sie, liebste Frau Finanzrätin, da hätten sie die Selma Kurz hören sollen!" Oder: „Na, net schlecht, aber wer einmal den Baumeister g'seh'n hat ...". Und so weiter ohne Jeist und Jrazie.

Nach jahrelangem Hinterherholpern dürfte man unlängst doch einmal der Reichshaupt- und Residenzstadt zuvorgekommen sein. Am brünner Stadttheater gab es eine Uraufführung. Man spielte „Das stärkere Leben", einen Einakterzyklus des in Brünn geborenen Hans Müller. Er ist eins der feinsten Talente des an feinen Begabungen nicht armen Jüngstösterreich. Vor allem andern: ein Formtalent von bisweilen geradezu beängstigender Gewandtheit. Was Hans Müller ja schon als Lyriker und Novellist offenbaren konnte. Auch als Dramatiker hat der heute erst vierundzwanzigjährige Autor summa cum laude bestanden. Außer einem von angenehmster Heiterkeit überfluteten Lustspiel („Troubadour"), einem in goldbrauner Abgedämpftheit gehaltenen Schauspiel („Die Blumen des Todes") und einem in brillanter Technik konstruierten Drama („Miezekatz") bringt Hans Müllers Einakterreihe ein Savonarola-Stück: „Brand der Eitelkeiten". Ein dramatisches Gedicht in einer stolz-emporblühenden Sprache von einem unerhörten Reichtum an erlesenen Bildern. Und eine Rolle, die bei der Uraufführung einem sehr intelligenten Schauspieler anvertraut

worden war, die aber doch nur Einer restlos ausschöpfen könnte: Kainz.

Im Übrigen hatte man Gelegenheit, sich allerlei nachgerade Axiomartiges vordemonstrieren zu lassen. Beispielsweise: Theater und Literatur scheinen sich nimmermehr vertragen zu wollen; die dichterisch wertvollsten Stellen mußten schnöder Bühnenbretterwirksamkeit geopfert werden. Ein weiteres: Kollegialität. Die vorhandenen weiblichen Rollen spielte Fräulein Jenny Reingruber aus Wien. Sie ist jung, schön, fleißig, begabt. Ergo: Gelache und Geniese und Gehuste und Geschneuze in der Schauspielerinnenloge.

Man grckvitiert nach Wien . . .

Eugen Schick.

Die Billetfragesteuer war jüngst der Grund einer Sitzung der berliner Theaterdirektoren. Mit Unrecht! Die Herren hätten ihren Witz und Verstand beiseite lassen und dafür in den Schriften der Kirchenväter Rat suchen sollen. Sie hätten da die Worte des hl. Augustinus gefunden: Donare res tuas histrionibus, vitium est immane, non virtus. (Dein Geld Theaterleuten zu geben, ist ein ungeheures Laster, keine Tugend.) Aus diesem Satz ergibt sich mit eiserner Konsequenz, daß es nicht nur eine Sünde ist, Geld zu geben, sondern auch, dazu zu veranlassen. Man dehne also den Usus der Freibillets auf alle Theaterbesucher aus, und die Billetsteuerfrage ist in ebenso idealer wie frommer Weise gelöst. G. A.

Direktors Rechte. Aus Otto Erich Hartlebens „Tagebuch", das soeben im Verlag Albert Langen erschienen ist, mag die folgende Eintragung hier wiedergegeben werden:

„Die allerliebste Dame von vorgestern entpuppt sich als eine Kollegin von mir. Das heißt, sie schreibt die Komödien zwar nicht selber, aber sie spielt die darin vorkommenden bessern Hosenrollen.

Sie erzählte mir einige niedliche Geschichten aus dem harmlosen Leben hinter den Kulissen. Eine besonders nette möcht ich mir merken. Da saß sie während des Umbaus der Szene in einem liebenswürdigen Quartanerkostüm auf einem Tische, baumelte mit den Beinen und träumte von artigen Dingen. Plötzlich fühlte sie sich lebhaft in den Popo gekniffen. Entrüstet drehte sie sich um, zornig blitzten ihre Augen. Aber der Mann, der hinter ihr stand, zuckte die Achseln und sagte erstaunt:

— Was wollen Sie denn? Was machen Sie fürn Gesicht? Ich bins ja — der Direktor.

Und indigniert ging er weiter."

Notizen.

„Ich habe sie gelesen, diese schreckliche Ankündigung: Prämie für die Leser der Schaubühne usw. Gott! Gott! das riecht ja förmlich nach Scherl, Ullstein und Kinderzeitung. Ich frage: ist in den Verleger der Gottseibeiuns gefahren, daß er Ihr Wochenblatt in Verruf bringen will? In den Verleger, denn ich bin überzeugt, daß Sie die Anregung zu diesem famosen Plan nicht gegeben haben. Ich hege die sicherste Hoffnung, daß in Zukunft dieses Reklamemittel aufgegeben wird, wenn Sie sich die Leser erhalten wollen, die Ihrer Zeitschrift Interesse und Wohlwollen entgegen bringen."

Mit diesem Brief und ähnlichen und mit mündlichen und telephonischen Anfragen bin ich in der vorigen Woche so sehr belästigt worden, daß mir die Lappalie ein Wort der Aufklärung wert wird. Denn die heutige Nummer enthält „diese schreckliche Ankündigung" abermals, und das Gefrage könnte fortgesetzt werden. Da ich nun schon einmal in die Nachbarschaft von Scherl gerückt bin, will ich mich

ihrer auch würdig erweisen und den unterschiedlichen Fragern Honig um ihre unterschiedlichen Mäulchen schmieren: wirklich, sie erscheinen mir als Verkörperungen jener Macht, gegen die die Götter heute genau so vergeblich kämpfen wie zu Talbots und zu Schillers Zeiten. Wenn die Herrschaften freundlichst die Augen aufmachen wollten, würden sie entdecken, daß die Ankündigung von einem Verlag Oestergaard ausgeht und nicht vom Verlag Oesterheld & Co., der die „Schaubühne" herausgibt. Diese beiden Verlagshandlungen haben genau so viel gemein wie Max Meyerfeld und Paul Meyerheim. Wenn die Herrschaften ferner ihre zarten Hirnrudimente ein bischen strapazieren wollten, würden sie vielleicht auch ohne meine Hülfe zu der Einsicht kommen, daß es für einen Inserenten gar kein besseres Mittel gibt, die Wirksamkeit seiner Insertion zu erproben, als das Mittel, das der Verlag Oestergaard gewählt hat. An der Zahl der „Bezugsscheine", die er ausgefüllt zurückerhält, will er ermessen, ob er sein Geld gut oder schlecht angelegt hat. Das ist sein volles Recht, und der Verlag Oesterheld & Co., der ein so gefaßtes Inserat in die „Schaubühne" aufnimmt, begeht eine viel geringere Geschmacklosigkeit als die Leute, die über diese weltbewegende Frage Briefe schreiben und nicht gar so sehr den Leuten vorzuziehen sind, die mich in der nächsten Woche ein korrumpiertes Subjekt nennen werden, weil ich im literarischen Teil der „Schaubühne" für den Reklameteil Reklame mache.

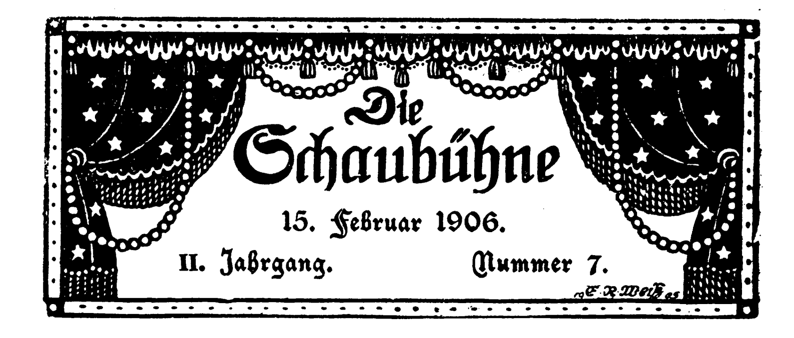
*

Paul Lindau ist der Eintritt zu der Hofmannsthal-Première verweigert worden. Er hat sechs Tage vorher unter Beifügung des Betrags um einen Platz und erhielt sein Geld mit der Begründung zurück, daß „sämtliche annehmbaren Plätze bereits vergriffen" seien. Die Blätter, die diese Begründung wegen Mangels an Gegenbeweisen glauben mußten, sind gegen die Direktion des Deutschen Theaters milde gewesen. Auch sie freilich hätten nicht bloß einen leisen Zweifel, ob es nicht doch möglich sei, sondern geradezu die Überzeugung aussprechen können, daß es unter allen Umständen möglich ist, einem Manne, der von Berufs wegen auf diese Aufführung angewiesen ist, Zutritt zu verschaffen. Ich weiß zufällig, daß jene Begründung eine plumpe Ausrede ist, und brauche kein Blatt vor den Mund zu nehmen. Ich nenne also dieses Verfahren feige und roh zugleich. Feige ist es, sich vor der Feder eines Mannes zu fürchten, der vielleicht, weil er noch vor kurzem selbst auf dieser Bühne geherrscht hat, in der Kritik ihrer jetzigen Leistungen einen Ton von Bitterkeit nicht würde unterdrücken können, dem aber die Giftzähne längst ausgefallen sind, und der, aller Wahrscheinlichkeit nach, das heutige Deutsche Theater eher zuviel loben als zuviel tadeln würde. Roh ist es — der kleine Anlaß soll mich nicht hindern, pathetisch zu werden — daß man einem fast siebzigjährigen Manne, der sich über Nacht aus dem Direktor der vornehmsten deutschen Bühne in den Theaterreporter des ordinärsten Blattes der Welt, des Neuen Wiener Journals, hat verwandeln müssen, diesen Glückswechsel noch empfindlicher macht, indem man ihm das Haus verbietet, das er selber bis vor sieben Monaten jedem unbequemen Gast verbieten konnte.

*

In der letzten Minute trifft ein Brief von Franz Servaes ein, den ich zu meinem Bedauern erst in der nächsten Nummer veröffentlichen und beantworten kann.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Wiener Mozartspiele.

Es ist vielleicht nirgends schwerer, mit künstlerischer Besonnenheit an der Lösung wichtiger Bühnenprobleme zu arbeiten, als bei uns in Wien. Schon deshalb, weil kaum irgendwo Haß und Liebe weniger produktiv werden: weil aus Zorn und Tadel nur selten Anregung, aus Bewunderung nur selten Verstehen aufsteigt. Zu ergründen, was eigentlich gewollt worden ist: daran gehen fast alle ebenso vorüber wie an dem nicht weniger Bedeutsamen, die Leistung an jenen zu messen, die sie gewollt haben. Man schilt oder man schwärmt; doppelt erregt vor allem Überraschenden und Neuen, immer aber nur persönlich, als Partei. Was eigentlich geschehen ist: ob eine Frage gelöst oder eine angeschlagen worden ist, ob ein Experiment, aus ungemeiner artistischer Energie heraus und aus starker Liebe zu einem Werk unternommen, geglückt ist oder nicht, ja selbst welcher Art dieses Experiment war, das alles haben sich die wenigsten klar gemacht. Man schwärmt oder schilt — und geht. Und zumeist schilt man.

Das zeigt sich jetzt besonders bei den Mozartinszenierungen, die Mahler und Roller versucht haben.

*

Seit Jahren schon forscht Alfred Roller nach einem dekorativen Stil für die szenische Ausgestaltung des Tondramas. Sein „Tristan", sein „Fidelio", sein „Rheingold" waren Ereignisse; in Einzelheiten anfechtbar, im Ganzen „die Geburt des Bühnenbildes aus dem Geiste der Musik". Nur war vielen, die gerade jetzt seine Mozart-Inszene auf das höchste preisen, in jenen Werken zuviel Wirklichkeitstreue. Bei aller Pracht der malerischen Eindrücke zuviel Panorama, zu wenig Plakat; zuviel plastische und zu wenig bildhafte Ausführung der Dekoration. Und sie finden, daß er erst jetzt das Rechte entdeckt habe, weil er jetzt erst zum Stilisieren und zum bloßen Andeuten an Stelle der frühern bis ins geringste Detail reichenden Materialechtheit und Formexaktheit der Bühnengestaltung gelangt sei.

Ich glaube das nicht. Nämlich nicht, daß in dieser andeutenden Stilisierung der Mozart-Dekorationen eine neue Phase der Rollerschen Kunst zu finden sei, sondern daß er in seinem empfindlichen und behutsamen Gefühl für das Wesen jedes einzelnen Werkes immer nur aus diesem heraus den ihm gemäßen szenischen Stil holt, ohne ein Prinzip, das für alle tondramatischen Schöpfungen in gleicher Art walten soll. Er hat es offenbar sehr stark gespürt, daß der blos symbolisierend markierte Schauplatz, den er jetzt bei Mozart versucht, bei Wagner unmöglich wäre. Das Wagnersche Drama — der „Ring der Nibelungen" voran, aber auch „Tristan", „Holländer", „Parsifal" — ist in höchstem Maße Landschaftsdrama: der Wald, das Meer, Wolken, Licht, Sturm und Regen sind Mithandelnde, und in der Musik kommt all dies Landschaftliche in so wunderbarer Macht zum Ausdruck, daß jede Absicht, die Szene auf die Linien des blos Wesentlichen zu bringen und nicht das entsprechende Bild in höchster Stimmung und mit andächtigem Naturgefühl zu schaffen, sofort das Gleichgewicht der künstlerischen Einheit verschieben und die Wagschale der Musik ungehörig beschweren müßte. Sogar einem deutschen Gelehrten, der ein etwas überstiegenes Büchlein „Wagner und Böcklin" geschrieben hat, ist offenbar dieser Zusammenhang der Wagnerschen Musik mit der mythischen Landschaft klar geworden, und so wenig man den Folgerungen des Schriftchens zustimmen wird, so wenig auch gerade die Heranziehung Böcklins glücklich sein dürfte — sicher ist, daß Wagners Werk keine andre Gestaltung der Bühne verträgt, als die ideale Landschaft des deutschen Waldes in durchaus realer Ausführung. Fragt sich nur, ob diese Ausführung eine rein malerische oder die vielgeschmähte des Panoramas zu sein hat; ob das ungeheure Gravitieren nach dem unbedingt Malerischen auf der Bühne, das jetzt mehr als je fühlbar wird, jemals zu einer reinen und künstlerischen Lösung gelangen kann. Eine Frage, die hier nicht erörtert werden soll. Ich möchte es übrigens bezweifeln: einfach deshalb, weil man, solange die plastische Figur des Darstellers im Raum steht, so lange der Sitz, der Becher, das Schwert, die er benutzt, plastisch nachgebildet sind, schon das Panorama da hat, wenn auch alles, was „nicht mitspielt", auf die Prospekte gemalt ist. Lieber aber als ein unvollkommenes wird man das künstlerisch einheitlich durchgebildete Panorama wählen. Schließlich ist das Panorama sicherlich nur an sich eine odiose und artistisch nicht zu rechtfertigende „Täuschung"; in den Dienst des Dramas gestellt, hört dies Unkünstlerische auf, und es ist vielleicht angemessener, alles aus einem einzigen Prinzip heraus zu formen, als einen Teil der Bühne als Fläche und den Rest körperhaft zu behandeln.

Dabei aber steht fest, daß es Opernschöpfungen gibt, die in ihrer unirdischen Verklärtheit des Realismus bis ins letzte Detail nicht bedürfen, ja deren Stil er zuwider ist. Die so sehr bloßes Spiel in Wort und

Ton sind, daß sie über allem Wirklichen stehen. Deren Musik so ganz ohne Erdenrest ist, daß ein Herstellen realer Beziehungen zwischen ihr und dem Schauplatz der Handlung fast wie etwas Aufgepfropftes berührt. Bei denen man sich beinahe nach der Shakespearebühne sehnt, auf der bloß die berühmte „Tafel" den Schauplatz in Worten bekanntgab und alles andre der Phantasie überlassen blieb.

Solcher Art sind Mozarts Werke, und für sie hat Roller ein Bühnenbild geschaffen, das jene Shakespearebühne ins Moderne umsetzt.

*

»Cosi fan tutte« war bloß das Vorspiel. Die Szene noch als Plakat behandelt. Kulissen und Prospekte bildmäßig. Das Ganze auf Fragonard oder Boucher gestimmt. In der Darstellung die gleiche festliche Heiterkeit, allen Ernst parodierend. Die Gefühle in Ironie getaucht. Vor allem im Orchester, unter Mahler ganz auf die lichte und sorglose Freudigkeit der Mozartschen divertimenti gestellt. Dazu der leichte Gesang Slezaks und der Kurz, die wunderbare Drastik der Gutheil-Schoder. Ein Vorspiel ganz reizender Art.

Dann aber die eigentliche Tat: „Don Giovanni". Es ist sicherlich eine Tat, auch wenn ihr im ganzen noch alles Endgiltige fehlt und auch Einzelnes noch nicht bezwungen erscheint, und sie ist es selbst dann, wenn sie nicht nur aus Erwägungen des Stils, sondern vor allem aus dem rein praktischen Problem heraus befruchtet worden wäre, eine Lösung für die Kontinuität des durch zahllose lästige Verwandlungen durchbrochenen Werks zu schaffen. Gleichzeitig galt es freilich, den Charakter des Ganzen zu wahren: des großen Schattenspiels von den Mächten des Lebens.

Um all das zu erreichen, hat Roller die ganze vordere Bühne als feststehendes architektonisches Gerüst behandelt und der wechselnde Schauplatz wird — statt durch die primitive „Tafel" des Shakespeare — durch wechselnde Hintergrundsprospekte angedeutet, die zumeist mit außerordentlicher malerischer Konzentration auf einen starken Ton gestimmt sind, zumeist von ungeheurer Kraft im Anschlagen der szenischen Stimmung, manchmal freilich — und das ist einer der gewichtigsten Einwände — das Drama umdeutend und in ihrer wilden Düsterkeit und ihrer lechzenden Orgiastik über den giocoso-Stil des „Don Giovanni" hinausgreifend.

Die vordere Bühne ist ohne Kulissen gestaltet. Statt ihrer stehen auf beiden Seiten je zwei hohe mit grauem Stoff bespannte Türme von länglicher, vierkantig-prismatischer Form. In die Wände dieser Türme sind in Stockhöhe rechteckige Öffnungen eingeschlagen. Sie werden als Fenster benutzt, wenn die Türme die Front eines Gebäudes anzudeuten haben: aus ihnen beugt sich Leporello, wenn er die Masken einläßt; in ihrem Rahmen steht Elvira während des Possenspiels, das Don Juan mit Leporellos Hilfe treibt. Sie werden einfach mit dem gleichen grauen

Stoff verhängt, sobald die Türme nur abschließendes Gerüst, nicht „mitspielende“ Dekoration bedeuten: in der Friedhofsszene, in den Gemächern Donna Annas und Elviras. Die der Bühne zugekehrte Wand ist auch ganz auszuheben: dann wird — in den Innenräumen des Schlosses — jeder Turm als Söller behandelt; Treppenstufen führen zu den Fenstereinschnitten hinauf und durch prachtvollen scharlachroten Brokatstoff, mit dem die Fenster und die Stufen drapiert werden, wird neben dem matten Grau ein wunderbarer Farbenakkord von festlicher und doch gedämpfter Vornehmheit erzielt. In der freien Gegend werden die Türme entweder wieder bloß als Bühnenabschluß oder als Andeutung irgend eines Gebäudes — Elviras Gasthof, Don Juans Schloß — betrachtet, dessen Tor zwischen je zweien der seitlichen Türme gedacht ist; in der Gartenszene wird der eine Turm sogar als Markierung der Laube angenommen, in der Masetto versteckt ist.

Hier meldet sich schon der erste Einwand. Dieses „entweder-oder“ weckt doch ein Bedenken: ob es richtig gefühlt ist, daß diese höchst primitive Architektur einmal bloßes Bühnengerüst bedeutet, dann wieder die Andeutung eines Schauplatzes, dessen Ausgestaltung die Phantasie des Zuschauers besorgen muß; dann wieder eine höchst stilvolle Einfügung ins Bühnenbild, ohne daß das geistige Auge noch etwas zu ergänzen brauchte. Dies fortwährende Wechseln der Forderungen an die Illusion des Beschauers bringt eine verwirrende Unruhe mit. Die Phantasie arbeitet willig, wenn sie von Anfang an in bestimmte Bahn gelenkt wird, und sie geht dann gehorsam auch mit der dürftigsten und fragmentarischesten Hilfe ihren Weg. Hier aber wird ihr erst befohlen, am Bilde mitzuschaffen; dann wird sie ausgeschaltet, weil ihr höchstes Verlangen sinnlich erfüllt wird; dann wieder soll sie mithelfen, einen Teil des szenischen Baus zu Ende zu träumen, während das übrige restlos bis ins Detail in konkrete Erscheinung getreten ist: rechts und links soll sie ergänzen, in der Mitte aber ist der schöpferische Formentrieb des Malers dem nachfühlenden des Genießenden weit glühender und wundervoller vorangeeilt, als dieser ihm zu folgen vermag. Man wird sich entscheiden müssen: entweder das bloße Gerüst, das nachdrücklich von sich aussagt, daß es nichts andres sei als der Raum, in dem die Darsteller sich bewegen, und das dann nicht dekorativ in die Handlung einbezogen wird; oder die geniale Idee, statt der Kulissen ein feststehendes „Etwas“ zu schaffen, das durch kleine architektonische Veränderungen der jeweiligen Szene angepaßt wird, aber in keiner ganz ausgeschaltet werden darf. Der Prospekt „erklärt“ den Schauplatz; das übrige ist ornamental andeutend angefügt. In beiden Fällen freilich wird man zu einer andern luftigeren und anmutiger bewegten architektonischen Grundform greifen müssen: die Türme in ihrer primitiven, schwerfälligen Geradlinigkeit bringen etwas Plumpes und Lastendes in das szenische Bild, das doppelt

steif und unbeweglich wirkt, wenn dieses Bild zu Mozartscher Musik gestellt wird, in der sich die freiesten, in stolzer Leichtigkeit geschwungenen Bogen über blühende Gründe spannen.

Dann die Prospekte. Die meisten sind herrlich und von größter Macht des Ausdrucks. Gleich die erste Szene: die Bühne als Terrasse gedacht, hinten durch eine Balustrade abgeschlossen; die Türme links stellen den Palast des Komthurs vor. Der Hintergrund ein sehr tief gelegener Park: man sieht nur einen dunkeln, schweren Nachthimmel, vor dessen tiefem Blau die hochragenden schwarzen Silhouetten riesiger Cypressen drohend aufragen. Zur Briefarie: ganz kurze Bühne; die ganze Rückwand aus gerafftem schwarzen Stoff; in der Mitte ein düster mattes Bild des toten Komthurs und davor eine Reihe schlanker Kandelaber mit hieratisch aufgereckten, hohen, trübe flackernden Kerzen. Die Arie selbst nicht als Antwort auf einen Brief gesungen, sondern zu Don Ottavio selbst, als Erwiderung auf seine — offenbar vor dem Teilen des Vorhangs ausgesprochenen — Vorwürfe. Die Kirchhofszene: man ist gleichsam am Ende der Welt und sieht ins Grenzenlose; vier oder fünf edle steinerne Grabdenkmäler; in der Mitte die große Reiterstatue des Gouverneurs, gespenstig vor einem mit zuckenden Sternen übersäten schwülen Himmel aufgerichtet. Elviras zweite Arie: wieder eine ganz verkürzte Bühne; ein Gasthofzimmer in indifferentem Braun, kahl und öde; ringsum aufgerissene Koffer, nachlässig hingeworfene Kleider — das ganze verzichtende Unbehagen des von Ort zu Ort eilenden gehetzten Weibes ist mit den wenigen Farbenflecken ausgedrückt. Zum Champagnerlied: grelle, brünstige Abendsonne; weit hinten im Garten Don Giovannis Schloß, in lockendem spanischen Barock, ringsum jauchzendes Grün, schmetterndes Gelb, brennendes Rot, ein Fauchen und Rasen in sinnlicher Farbenglut.

Zwischen diesen Bildern nun die Darsteller. Aber kaum mehr Darsteller des Mozartschen Werks: sie alle fast spielen den Don Juan, wie er durch E. T. A. Hoffmanns Hirn durchgegangen ist. Die Mildenburg — eine Donna Anna von furchtbarer tragischer Gewalt und für das, was sie der Musik durch manche Transponierung der Originaltonart und durch manches zu Schwere in gleichgiltiger und vom Meister — nach seinem eigenen Wort — nur für „geläufige Gurgeln" hinzugefügten Koloraturen nimmt, Unsägliches an unheimlichem Ausdruck der starren Miene, an Pracht und Tumult eines blutenden Gemüts gebend, was die bloße „Sängerin" nie vermag. Aber eine Donna Anna, die den Verführer liebt, die sich seiner erwehrt und ihn dabei unwillkürlich an sich reißt, die dem Ottavio die Rache auf die Seele wälzt, in der heimlichen Begierde, daß er gegen Don Juan unterliegen werde: die Donna Anna Hoffmanns. Weidemann: seigneural, hinreißend liebenswürdig — aber zu weichlich, ohne innern Dämon. Sein Schmeicheln ist nicht unheimlich

genug, sein Werben nicht unerbittlich. Erst im trotzigen Hohn wird er echt; bis dahin ist alles nur Intention. Immerhin eine so starke und persönliche, daß man fühlt, wie er die Gestalt noch erobern wird. Die Gutheil-Schoder: die erste Elvira überhaupt; keine halbkomische Jammerfratze — ein im tiefsten fieberndes, furchtbar verwundetes Weib voll tödlichen Stolzes, verletzter Würde und heimlicher tobender Sehnsucht.

Das Ergebnis: ein wirrer, zum mindesten ein ungelöster Eindruck. Begreiflich genug: weil das Meiste der Rollerschen Bilder, das Meiste der Darstellung über die Musik hinausgeht; weil Szene und Sänger die Tragödie vom dämonischen Don Juan zeigen, den man in Mozarts Schöpfung hineingeträumt hat — jenen Traum, den Bahr jüngst erzählt hat; und weil zu dieser Tragödie Töne ganz andrer Art erklingen: keiner kleinern Art, aber einer, der auch das Dunkle und Verbrecherische zum überlegenen Spiel wird. Betrachtet man das Bild, das Roller zum Champagnerlied gemalt hat, diese trunkene und verruchte Orgie; dazu Weidemann, der die Musik gern zum Lüsternen und Lodernden umbiegen möchte, und daneben die grazil hinfliegende, glitzernde Anmut dieser Töne, in denen höchstens die moll-Partie schwülere Accente hat, dann wird es sofort klar, was die Ausführung einer an sich hohen und reinen künstlerischen Idee verstört hat. Seltsam nur und schwer begreiflich, daß gerade in jenem Teil, in dem die Musik sich zu unbeschreiblicher, grauenvoller und gespenstiger Macht erhebt, die Inszene nicht nachzukommen vermocht hat. Das zweite Finale ist ganz matt und schwach geworden. Don Juan sitzt allein beim Mahl, statt mit wilden und verkommenen Dirnen; Elviras Ermahnung wirkt dadurch völlig kontrastlos, und auch das Erscheinen des Komthurs verliert an Eindruck, wenn es nicht in das berauschte und unzüchtige Treiben verlotterter Wüstheit fällt. Obwohl gesagt werden muß, daß auch hier — im Beginn des Finales — in Mozarts Musik nichts, wenigstens für unser Gefühl nichts von der furchtbaren Sinnlichkeit zu spüren ist, die die Szene verlangt, und daß eine der dramatischen Forderung gemäße Regie die Musik einfach ausschalten würde.

Und neben all diesem Widersprechenden, neben prunkvoll echten Kostümen und Geräten zwischen primitiv andeutenden Schauplätzen, die durchaus nach stilisiertem Gewande nach Gordon Craigs Idee verlangen und nach stilisierter Geberde, eher dem Marionettenhaften zu als der zuckenden Lebendigkeit, mit der jetzt gespielt wird; neben Bildern, die die Musik aufzusaugen scheinen — neben alledem noch eins:

Im Augenblick, in dem der Vorhang sich teilt und ein neuer szenischer Schauplatz gezeigt wird, hat jeder das Gefühl, daß hier die dramatische Stimmung — wenn auch, wie gesagt, manchmal zu sehr verstärkt — auf das wunderbarste angeschlagen ist. Und am Schluß der Szene hat sich

dieses Gefühl beinahe verflüchtigt. Der Grund ist einfach: er liegt in der Form der Musik. In jedem einzelnen Stück ist der Anfang der herrlichste, unvergeßlichste Ausdruck des szenischen Moments, der persönlichen Charakteristik, der vielfältigen Situation; mit unsagbarer Kraft und ganz unbegreiflichem Reichtum melodischer Zeichnung wird alles, Stimmung und Gefühle, verborgene Gedanken und die heuchlerische Geste, alles offen Daliegende und alles Versteckte in Tönen gestaltet, überredend und mit höchster, traumwandelnder Sicherheit. Aber nur der Anfang. Der Beginn jedes Stückes ist dramatisch; der Rest ist Musik an sich. Was als herrliches Zum-Tonwerden düsterer, heiterer oder ironischer Empfindung erfunden war, wird dann fast immer nur als „Thema" behandelt: es wird „durchgeführt", kontrapunktiert, wiederholt und formell abgerundet. Was Gluck in seinen Werken mit dem Wort bezeichnete: „Es riecht nach Musik". Nun aber drückt das szenische Bild natürlich auch die Stimmung jenes „Anfangs" aus; die Darsteller ebenso, und dadurch verliert sich der Schluß jeder Abteilung ins Konzertante, ohne dramatische Wechselbeziehung zwischen Ton, Wort, Geste und Bild. Es sollte also der Maler eher danach trachten, zu Beginn bloß die Musik sprechen zu lassen und sein Bild so einzustimmen, daß es als Resultat, nicht als Eingangsakkord der jeweiligen Szene erscheint. Der Sänger hätte sich klug einzufügen. Ob diese Frage überhaupt lösbar ist? Vielleicht nicht; aber so lange nicht in diesem Punkt eingesetzt werden kann, wird man die Mühe spüren, die immer wieder entgleitende Spannung neu zu entfachen.

Bei alledem: was auch gegen die Einzelheiten dieser ganzen Inszene spricht — es sind lauter Gleichgewichtsfehler; lauter szenische, schauspielerische und musikalische Werte, die noch feiner gegeneinander abgewogen werden müssen; lauter Imponderabilien, die gerade bei der Subtilität und der artistischen Höhe des Ganzen empfindlicher gespürt werden und deren Ausgleichung nur eine Frage weiterer Versuche sein dürfte. Die Idee des Ganzen, die mutige Größe der Künstlerschaft, die aus ihr spricht, das entschlossene Anpacken einer störrischen Aufgabe und deren Lösung, die jetzt schon vollkommen wäre, wenn es gelänge, die Details auf die Höhe des in ihr herrschenden Gedankens zu bringen, sind nicht genug zu bewundern. Mit ihr wäre das szenische Problem für eine ganze Reihe von Opernwerken erledigt: für Rossini und Verdi vor allem.

Freilich: den „Freischütz" zum Beispiel möchte man kaum gern so sehen. Und die „Entführung aus dem Serail"? Sicher ist, daß man sie so gesehen hat. In einer musikalisch entzückenden Aufführung, mit der Kurz, Slezak und Hesch; in einer Farbigkeit und Laune, einer Vornehmheit des Tons und einer geistreichen Zärtlichkeit, wie sie vielleicht nur Mahler bei Mozartscher Musik zu entfalten weiß. Szenisch aber:

trotz der durchgehenden „Einheit des Orts“ wieder die vier Türme, an deren Stelle man diesmal lieber eine ornamental dekorative Stilisierung des orientalischen Milieus gesehen hätte. Man hat Roller wegen seines Eigensinns gescholten. Mit Unrecht; kein Eigensinn, bloße Resignation hat ihn zur Beibehaltung jenes Gerüsts bewogen: die verehrliche Intendanz, die schon im Vorjahr nach dem neuszenierten „Rheingold“ weitere Zuschüsse verweigert hat und nun den Nibelungenring mit einem Vorspiel von traumhafter Schönheit der Bühnengestaltung und einer schlissigen „Walküre“, einem lächerlichen „Siegfried“ und einer unmöglichen „Götterdämmerung“ bestehen läßt, hat jetzt dasselbe Schildbürgerstückchen ausgeführt: sie macht die Tat des Winters, den Mozart-Zyklus, zu einer halben und hat es schon jüngst abgelehnt, zur „Entführung“ auch nur einen Heller für die dekorative Inszene zu bewilligen. So waren weder neue Kulissen noch ein Prospekt noch neue Kostüme aufzutreiben, und was Roller mit dem schon Vorgefundenen geleistet hat, ist das reine Wunder. Aber dieses Wunder entzieht sich der künstlerischen Einschätzung. Es ist außerordentlich als Notbehelf, aber keine Verkündigung jener herrischen Natur, die man in andern Schöpfungen so stark gespürt hat. Traurig genug, daß dergleichen möglich ist. Aber gegen Intendanturbeschlüsse und Bureaukratie kämpfen selbst Künstler wie Mahler und Roller vergeblich. Richard Specht.

An Hugo von Hofmannsthal.

Auf deine Klugheit fiel die Last des Fluches,
daß du der Tage Maschenwerk erkannt:

Dir gleitet unser Leben durch die Hand
wie aufgetrennte Fäden eines Tuches.

Der fromme Einschlag, der dem blindern Ahn
der Augenblicke Garn zum Leinen webte,
das ihm Gewand gewesen, da er lebte,
und Grabtuch denen, die ihn sterben sahn —

Der Einschlag riß, und die entlassne Kette
der Augenblicke rollt hinaus ins Leere;
nun hebt ein Windhauch ihre kleine Schwere,
nun schlingt sie fallend sich um jede Stätte.

Kein Ding in tiefster Nähe, höchster Ferne,
das unsers Lebens Ablauf nicht berührt. —

Einst wars ein Tuch vier Ellen im Geviert.

Und nun gelöst, umweht es tausend Sterne. —
Doch gibt es kein Gewand mehr. Und uns friert.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Fero.

Brahm.

Ich gratuliere, ein bißchen spät, aber darum nicht minder herzlich, zum fünfzigsten Geburtstag. Wenn Reinhardt so weit ist, vorsichtiger: wenn er heute so weit wäre, würde er zum Ehrenbürger der Stadt Berlin ernannt werden. Um Brahm hat man sich kaum gekümmert. Ihm wirds lieb gewesen sein, denn er sieht nicht aus, als ob er Sinn für Feierlichkeit hätte. Mir ists noch lieber. Hätten die andern ihn gefeiert, so wäre ich wahrscheinlich wieder nicht dazu gekommen, mein Gewissen zu erleichtern. Ich fühle mich nämlich wirklich sehr bedrückt . . . Da wird nun mancher meinen, daß ich solche Gewissenskämpfe ebensogut und besser wohl unter Ausschluß der Öffentlichkeit austrage. Es ist nicht richtig. Ich habs versucht und bin nicht losgesprochen worden. Es wird mancher meinen, daß ich alte Sünden am gründlichsten sühne, indem ich keine neuen begehe; indem ich jetzt und künftig allen Tadel gegen Brahm in einem Ton vorbringe, der von dem Gefühl seiner positiven Leistungen bestimmt und gefärbt ist. Auch das hab ich den ganzen Winter über versucht, und es hat nicht genützt. Ich sehe nur ein Mittel. Der Jahre lang kein gutes Haar an diesem Mann gelassen hat, der seine Schwächen verzerrt und vergrößert hat, um sie mit allen Waffen des Hohns und der Entrüstung zu bekämpfen — der muß einmal öffentlich Pater peccavi sagen dürfen. Nicht genug, er muß einmal ebenso ausschließlich die Vorzüge dieser Erscheinung beleuchten dürfen. Anders glaube ich mein kritisches Gleichgewicht nicht herstellen zu können. Der Kampf des Tages und die Leidenschaft des Augenblicks sorgen schon dafür, daß auch die Grenzen dieser Erscheinung wieder sichtbar werden. Der heftig wünschende Kritiker wird ja nicht ablassen, einem Theaterdirektor die ideale Forderung zu präsentieren, und wird sie gerade von Brahm oft genug nicht honoriert erhalten, wie in der Vergangenheit, so in der Folge. Der gelassen betrachtende Historiker wiederum hat nicht festzustellen, was sein soll, sondern was ist, würde hier also gleichfalls ohne negative Vorzeichen nicht auskommen. Ich möchte heute nicht das eine und nicht das andre tun. Ich möchte vielmehr die göttliche Idee Otto Brahm auszudrücken versuchen, und das geschieht eben dadurch, daß ich sage, was in seinem Wesen schön, an seinem Wollen rein, von seinem Können groß ist.

Die Idee Otto Brahm ist: ein schlichtester Wahrheitsfreund. In dieser Zusammensetzung sind alle drei Bestandteile gleich wichtig: die Schlichtheit, die Wahrheitsliebe, die Freundestreue. Er beginnt, aus Liebe zu einer einfachen, herben, den Lebenskampf streng abschildernden, treu abspiegelnden Kunst, 1880 Ibsen, 1889 Hauptmann zu propagieren und hat bis 1906 zwölf Dramen von Ibsen, siebzehn Dramen von Hauptmann gespielt; hat im Februar 1906 fünf Dramen von Ibsen, sieben Dramen von Hauptmann im Repertoire. Sein literarisches Glaubensbekenntnis ist und bleibt das Wort Wilhelm Scherers: „Alle Poesie ist Stümperei, welche nicht das umgebende, augenfällige, greifbare, fühlbare Leben zu gestalten weiß." Er bekämpft von 1880 an, zu Gunsten des gefundenen und des gesuchten großen Zeitdramatikers, alles Überlebte und Abgetane, den Schlendrian und die Schablone, die Lüge in jeglicher Gestalt. Er ist darin nicht der erste und nicht der selbständigste, aber er ist der eifrigste und der zielbewußteste. Er weiß, was er will, was er soll, was er darf, was er kann. Er leitet von 1889 an, fast monarchisch, als unentwegter Parteimann, als kluger Theatermann und als tüchtiger Geschäftsmann die Freie Bühne und führt sie durch seine Geschicklichkeit und Unerschrockenheit zu Siegen, die für deutsche Dramenkunst und deutsche Schauspielkunst von gleich entscheidender Bedeutung werden. In dem Maße, wie beide Künste auf einander angewiesen sind. Die Dramenkunst, wofern sie sich nicht mit einem Buchdasein begnügen will, hängt ja ab von dem Entwicklungsgrade der Schauspielkunst, und die Schauspielkunst, wofern sie sich nicht mit der Schaustellung äußerer Mittel und seelenleerer Kniffe zufrieden gibt, hängt ab von der zunehmenden Verinnerlichung der Dramenkunst. Wo im Drama Stoffe aus dem Leben mit realistischen Kunstmitteln bezwungen wurden, mußten in der Darstellung das steifleinene Gehaben und die gespreizte Pathetik der Konvention vor der Bescheidenheit der Natur und der überzeugenden Sprache eines menschlichen Gefühls weichen. Es fand sich ein Fähnlein von Schauspielern, deren Kraft mit ihrer Umgebung verquickt war, und die einfachen Empfindungen den überzeugendsten Ausdruck gaben. Aber das Wachstum einer guten und großen, lebensvollen und einheitlichen Schauspielkunst war in Frage gestellt, wenn diese echten Menschengestalter immer nur zu einer Mittagsvorstellung zusammengetrommelt, wenn sie nicht alle auf einen Fleck ver-

sammelt und ohne jede unkünstlerische Ablenkung in den Dienst Ibsens und Hauptmanns und aller der andern gestellt wurden.

Es ist bezeichnend, daß ich von Brahm abgekommen bin und bereits zwanzig Zeilen von einer Entwicklung und einer Sache rede. „Wenn man ganz tief in einen ursprünglichen Menschen hineingeht, findet man auf dem Grunde eine Sache," hat Moritz Heimann einmal gesagt. Brahm war jene Sache, und die Sache war eine positivistische, rationalistische, lebenswahre Kunst. Die Entwicklung drängte zu einer Zusammenfassung aller der Faktoren, die diese Kunst übten, und Brahm übernahm 1894 das Deutsche Theater. Als er zehn Jahre später ins Lessing-Theater übersiedelte, vollzog sich nichts als ein Wechsel des Lokals.

Darin liegt alles. Brahm ist heute genau derselbe wie vor zehn, wie vor fünfzehn, wie vor fünfundzwanzig Jahren. Die Praxis der Theaterleitung hat ihn scheckig gefärbt und ihn gezwungen, auch seine Kehrseite zu zeigen, aber sie hat ihn im wesentlichen nicht geändert. Ich kenne nicht viele Beispiele einer so spröden, störrischen, unzugänglichen Beharrlichkeit. Man weiß nicht, ob man auf diesen unbeweglich in sich ruhenden Menschen mit erschrecktem Staunen oder mit Bewunderung blicken soll. Eine Kleinigkeit, die den meisten lächerlich erscheinen wird, hat für mich den Ausschlag gegeben und mir den ganzen Mann in ein neues Licht gerückt. Ich habe ihn in allen Tonarten einen Krämer genannt, und er — er läßt seinen teuersten Schauspieler bereits das zweite Jahr „spazieren gehen", weil er ihm einen falschen Ton ins Ensemble bringen würde. Man muß in der Ökonomie des Theaterbetriebes Bescheid wissen, um zu ermessen, was es heißt, einem Schauspieler in jedem Jahr sechs Monate vollständiger Beschäftigungslosigkeit mit vierundzwanzigtausend Mark aufzuwiegen, bloß weil Herrn Adolf Kleins Ton nicht zu Rittners Ton paßt. Diese Kleinigkeit ist nicht nur nicht lächerlich, sondern sie enthält den ganzen Brahm in nuce. Er hat als Theaterdirektor viel weniger für die deutsche Literatur als für die deutsche Schauspielkunst getan. Aber was er für die Schauspielkunst getan hat, ist unvergänglich. Seine paar Hausdichter haben uns von Jahr zu Jahr mehr enttäuscht und ihn, man könnte beinahe sagen: im Stich gelassen — den einen Schnitzler ausgenommen. Das Ensemble ist, für die Arbeiten dieser paar Hausdichter und für Ibsen, noch heute das beste der Welt und

erschüttert selbst in kleineren Dichtungen durch seine Seelen- und Nervenkunst tiefer als irgend ein andres Ensemble in den stärksten Dramen der Klassiker. Im Ineinanderwirken aller Kräfte liegt der Zauber. Aus der Stimmung des räumlichen und gesellschaftlichen Milieus wachsen Menschen und Vorgänge heraus. Durch fugendichte Geschlossenheit, durch straffe Abrundung in der Darstellung wird das Bühnenbild vollendet. Unter Abrundung ist nicht etwa Glättung zu verstehen, sondern die erschöpfend kongeniale Wiedergabe der Eigenart des Werks. Selbst die kleinen Leute, denen die Fähigkeit fehlt, für sich hervorzuragen, haben von den großen Mustern Einfachheit und Natürlichkeit gelernt und helfen an ihrer Stelle das Ganze stützen. Diese kleineren und kleinen Leute werden, als Einzelerscheinungen angesehen, von einem Jahr zum andern durch immer schwächere ersetzt. Aber der Geist, der dieses Ensemble geschaffen und durchdrungen hat, ist so lebendig, daß der Gesamteindruck kaum jemals leidet.

*

Man kann das alles jetzt wieder an „Rosmersholm" sehen, das Brahm sich und uns zu seinem Geburtstag beschert hat. Eine so reine, erhebende Wirkung geht diesmal von dem versonnenen, elegisch tönenden Gedicht aus, wie ich sie vorher nie gespürt habe. Diese Neueinstudierung hat ein Verdienst, das nur wenige haben', das beste Verdienst, das sie überhaupt haben kann: sie macht das Stück neu. Wie das üppige Kind der freien Liebe und der verträumte Erbe des alten Geschlechts der Rosmer zusammenkommen, wie sie auf einander wirken, einander verwandeln und einander vernichten — das fesselt, reißt hin und wühlt auf wie am ersten Tag. Die Logik, mit welcher die Dichtung im letzten Akt an ihr tragisches Ziel schreitet, wirkt mit der Unbarmherzigkeit eines unerprobten Eindrucks. Man muß sich mühsam auf sein schlechteres Teil, auf den Kritiker besinnen, dem es obliegt, diese Eindrücke in ihre Elemente zu zerlegen, auf ihre Ursachen zurückzuführen. Man denkt zum Vergleich an die vorletzte Aufführung, in der mehrere stärkere Einzelkräfte bemüht waren oder gleichwertige Einzelkräfte stärkere Gebilde schufen, und die viel weniger gezündet hat. Wie kommt das? Um mit der kleinsten Rolle anzufangen: die Pöllnitz wird als Frau Helseth so wenig wie sonst durch Frau Albrecht ersetzt; das ist eine gemietete Köchin, nicht die treue Herdhüterin des Hauses

Rosmer. Herr Forest spielt, wie Reinhardt, den Mortensgord nicht als eine Art Franz Mehring, sondern, wenns hoch kommt, als einen Conrad Alberti, und ist dabei unfertiger und uninteressanter. Peter Mortensgord hat sich aus seinen Fall emporgearbeitet, weil er nur will, was er kann. Ulrik Brendel ist tief herabgekommen, weil er zu hoch gestrebt hat. Dieses ehemalige hohe Jugendstreben ging von Sauer leuchtender aus als von Bassermann. Sauer hatte Johannes Rosmers Lehrer sein können; Bassermann nicht. Er gibt eine pathologische Studie, fast als Selbstzweck. Für Brendel ist er zu unklar in der Auffassung, zu willkürlich im Ton, zu kraß in der Maske. Delirium tremens im letzten Stadium. Er setzt so grell ein, daß er keine Steigerung findet und durch eine forcierte Schärfe alle Nuancierungen verwischt: Brendels ingrimmige Ironie gegen des Rektors unnachsichtige Allerweltsmoral, seine wortlose Verschämtheit bei der Annahme des Geldes, seine noch immer durchschimmernde Liebenswürdigkeit und sein pathetisierender Galgenhumor — das hebt sich nicht gegen einander ab. Für Brendels Widerspiel, Rektor Kroll, der nie im Leben fliegen oder springen wollte, sondern hübsch vorsichtig im Dutzend geblieben ist, hat Herr Marr einen ziemlich einförmigen Polterton, nicht den Ton des gesetzten Fanatikers wie Herr Nissen, der auch rein schauspielerisch einen Vorsprung hatte. Und doch zeigte sich gerade in diesen beiden geringeren Leistungen, worauf das Übergewicht der neuen Vorstellung über die alte beruht. Bassermann und Herr Marr brachten Leben von der Straße und Leben aus der Stadt; Sauer und Nissen schienen auf Rosmersholm aufgewachsen zu sein. Hier war alles gedämpft, in Dämmerung gehüllt; dort schrie alles vor Leben, selbst Brendel moriturus. Soviel für die Dichtung dadurch verloren ging, soviel wurde für das Drama gewonnen. Das große Ergebnis des Abends freilich wurde dadurch entschieden, daß das Paar Rosmer und Rebekka gleich viel für Drama und Dichtung tat. Der Gegensatz konnte nicht schlagender sein: hier Tatkraft, dort Passivität; hier rücksichtsloses Begehren, dort ethische Besonnenheit; hier ein kleiner schwarzer Vampyr, dort ein breitschultriger, blondbärtiger Gottesmann. Was ich vom Anblick dieser beiden Menschen, trotz häufigen Gegenbeweisen, wieder befürchtet hatte — daß ich der italisch-austrischen Triesch nie eine Nordländerin wie der Dumont, dem ungarisch-jüdischen Reicher nie einen Germanen glauben würde — das wurde durch eine seltene

künstlerische Intensität nicht zu nichte, aber wesenlos gemacht. Rebekka West, die, ehedem von elementaren Instinkten umgetrieben, zum Adelsmenschentum emporwächst, als Rosmer die ideale Forderung an sie richtet, werde ich, solange keine Größere kommt, immer im Bilde der Triesch sehen. Es war kein Naturereignis, aber es war die höchste Kunst, die wieder Natur geworden war. Es war eine Dialektik, die nicht aus dem Kopfe stammte, sondern aus den Nerven fieberte. Wenn der Entschluß zum Bekenntnis schmerzlich reift und das Bekenntnis dann in wilden Wehen losbricht, so werden wirklich alle die kalten Begriffe hinfällig, in die ich ehedem die widerspänstige Begabung dieser Frau einordnen zu können meinte. Reichers Rosmer hatte ich rätselhafter Weise in einer unfreiwillig-komischen Erinnerung. Lag es damals an ihm, oder lag es diesmal an mir: er hat so ernst und schlicht und groß auf mich gewirkt, daß seitdem selbst Sauer, der Rosmer meiner Sehnsucht, ein bißchen verblaßt ist. Ich habe Reicher zum ersten Mal den Aristokraten der Seele geglaubt. Seine kleinbürgerlich typische gedrückte Haltung schien geschwunden, und die Salbungsvöllerei, die ich von ihm im Ohr hatte, war einem warm und wahr klingenden Herzenston gewichen. Ich sah eine Fülle von individuellen Gesten, die diese weiche milde Melancholie überzeugend charakterisierten. Es ist möglich, daß es einen Rosmer von innigerer Empfindungstiefe und eine Rebekka von wilderer Urkraft gibt als Reicher und die Triesch, aber es ist vielleicht nicht einmal nötig. Denn von dieser Darstellung geht Weihe aus, und ich wüßte nicht, was man sich weiter wünschen könnte.

*

Über die Aufführung von „Rosmersholm" habe ich beinahe alles gesagt, was ich zu sagen hatte; über Brahm habe ich genau die Hälfte gesagt. Das neue Bild entspricht so wenig der Wirklichkeit wie das alte. Aber nachdem ich ihn Jahre lang wie ein Schmierendirektor behandelt hatte, mußte ich ein einziges Mal das Recht zur Schönfärberei haben. Jetzt bin ich wieder im Gleichgewicht, und in Zukunft werden Überschwingungen nach der einen wie nach der andern Seite hin vermieden werden. Mag noch soviel gegen ihn vorzubringen sein, das Grundgefühl darf nicht verloren gehen: Was er unterlassen hat, haben auch andre unterlassen; was er getan hat, hat niemand außer ihm getan. S. J.

König Kandaules.

Es ist nicht leicht zu sagen, warum André Gides „König Kandaules“ skizzenhaft mager, zu klug ersonnen, um mystisch aufzuwühlen, und doch wieder zu hoch über allen Wirklichkeiten geführt, um durch die Lebensnähe selbst zu ergreifen, dennoch tief und stark empfunden werden muß, als ein Kunstwerk, das seine eingeborenen Forderungen ganz erfüllt. Denn zweifellos hätte jeder bessere deutsche Dramatiker (man braucht nicht bis zu Hebbel hinaufzulangen) die Probleme weit tiefer ausgebohrt, die Seelen der Handelnden weit mannigfaltiger gesprenkelt. Und jeder gute französische Poet hätte die Sprache in weit höherm Bausch geworfen, die Antithesen weit witziger gestellt, die Beispiele glänzender und reicher zugeschliffen. Zwischen beiden bleibt diese Dichtung stehen, scharf abgemessen in den Gedanken und höchst sparsam im Wort. Ein Geist, der sich nach keiner Seite hin verschwenden will; der nicht nur Weitschweifigkeit, sondern auch — wenn mir das Wort erlaubt ist — Tiefschweifigkeit als würdelos und im letzten Sinne kunstfremd verwirft. Zwischen der Furcht, sich ins volksrednerisch Laute zu verlieren und der Sorge, den nachgiebig grundlosen Boden unklarer Ideen zu betreten, muß er sich, doppelt vorsichtig, doppelt aufmerksam, seine enge Straße zum gesteckten Ziele tasten.

Das nimmt zunächst für dieses Drama ein. Man spürt, hier sind sicher ausgezirkelte Grenzen, ein Verstand, der die Phantasie auf allen Wegen geleitet, eine Phantasie, die sich geleiten läßt, ohne gar zu kleinlaut zu werden, ein Dichter, der sich nicht verlieren kann, weil er sein Gebiet im vorhinein sorgfältig durchmessen und durchschritten hat. Die Kraft der Rede und die Kraft der Einbildung sind von einem abwägenden Geschmack gezügelt und auf ein ebenes Maß gebracht. Reife, vollkommene innere Ausgereiftheit: das ist der nächste Eindruck. Der muß nun freilich auch das Gefühl einer gewissen Kühle bringen; aber es ist eine angenehm erfrischende Kühle, in der nichts erstarrt, alles nur lebendiger, beweglicher wird. Es zeigt sich, daß der Autor seine Menschen und Vorgänge nicht ernster nimmt als sich selbst, und sich selbst nicht ernster als die übrige Welt. So bleibt er agil und verstrickt sich nicht; ein Lächeln scheint ihm immer noch möglich zu sein. Das ist gutes gallisches Erbteil.

Daß er es nicht in Witzen der Szene und der Dialektik nach rechts und links verzündelt, daß er sich, ehrlich und reinlich, ganz für sein Problem aufspart, bringt ihn unserm Gefallen nur noch näher. Sein Stück wird so zu einem seltenen literarischen Beispiel erhöht; dafür nämlich, daß der französische Geist doch auch befähigt ist, einen modernen tragischen Stil zu bilden. Die Sprache, vom verspielten Selbstzweck erlöst und auf den Boden einer großen dramatischen Absicht gestellt,

gewinnt an Reichtum des Tons und der Spannungen. Und an diesen Spannungen der Sprache strebt wieder der Gedanke des Dramas kräftig empor, und so stellt sich die stilistische Einheit von selbst her. Dieses glatte Gleichmaß zwischen Idee und Ausdruck, zwischen Kraft und Wollen, ist die angenehmste Schönheit des Stücks. Vielleicht ist es auch die Quelle seines großen Mangels. Das Erlebnis wird in zu enge Grenzen gesperrt. Es fängt aus einem Gedanken an, läuft bis zu einem Schlußgedanken hin, und darüber hinaus ist nichts mehr. Es schwingt kein Gefühl von Unendlichkeit mit, der Hintergrund weitester Perspektiven fehlt. Die Sprache trägt ihre Ideen leicht und sicher, aber an ein allzu sichtbares Ziel. Jede Figur ist für sich und für ihre Bedeutung da; aber zwischen den Figuren bleibt es leer. Es fehlen die reichern Beziehungen der Menschen zu einander; ein Wort erschöpft Freundschaft, Liebe, Haß. Deshalb ist, um die Lücken dieser Leere zu beleben, ein Schwarm gleichgiltiger Personen zwischen die Handelnden gestellt, eine ziemlich homogene Gruppe, unpsychologisch, ganz als Milieu genommen, beiläufige Beispiele des königlichen Umgangs, ohne treibende dramatische Kraft und ohne Gewicht für das Abrollen des Problems. Füllsel vermutlich, um die Magerkeit des Stückes nicht zu häßlich werden zu lassen. Aber diese Magerkeit ist nicht das Schlechteste an dem Drama; und sie wäre vielleicht ohne jene ungeschickte Verhüllung noch schöner geblieben.

Was das Drama will, steht für jeden, der es lesen kann, ganz deutlich in der Vorrede geschrieben. Es handelt von der Verstrickung übermächtiger sozialer Gruppen in ihre eigene Macht; sie erkranken daran, daß sie „ihre Reichtümer nicht halten können“ (dieser medizinische Vergleich steht so in der Einleitung); sie schwächen sich durch Verschwendung ihrer Güter und ihrer Seelen, sie führen die beschenkten Gegner selbst herauf und stärken sie zum Sieg. Hier ist also ein im eigentlichen Kern sozial gedachtes Drama. Der Vergleich mit Hebbel liegt schon darum fern; dieser zeigt auf die ganze Menschheit und ihr Verhältnis zum ewig Undurchdringlichen hin. (Seinen „Gyges“ als eine Tragödie der verletzten Scham zu erklären, halte ich für einen Irrtum oder eine Oberflächlichkeit.) Wenn bei Gide der König Kandaules seinem Freunde Gyges auch die Königin Nyssia aufdrängt, so verschenkt er sie als ein Eigentum, als ein letztes, höchstes, ein lebendiges Gut, das diese Schenkung als einen todeswürdigen Schimpf empfinden muß. Er stirbt, weil er einen lieben Menschen wie eine Sache weggegeben hat; seine nachträgliche Eifersucht zerfrißt ihn schon, und Gyges führt nur den letzten Streich. Die Motive der Nyssia gehen über die starke unmittelbare Empfindung des leidenschaftlichen Weibes nie hinaus. Erst fanatisiert monogamisch, will sie mit ihrer ganzen Seele, daß einer von ihren beiden Besitzern falle; es müßte nicht ganz unbedingt Kandaules sein, aber Gyges hat sich schon bei der heikeln frühern Gelegenheit als

der Stärkere erwiesen, und außerdem besitzt er den Vorteil des Ringes. Er führt den Streich, und da das Weibchen nun sieht, daß es nicht nur rechtmäßig zugesprochen, sondern auch im Kampf gewonnen werden kann, hat es plötzlich alle seine Scham verloren, will mit den Männern zechen und unverhüllt bei Tische gesehen sein. Es könnte ja über dem Starken wieder ein Stärkerer aufstehen, und überhaupt ist der Reiz der Wirkung auf den Dritten, das weiß sie nun, gar nicht zu verachten. Aber Gyges, der Emporgekommene, kennt nun das Geheimnis der Machtbewahrung. In der Sammlung, im Fürsichsein und Fürsichhaben liegt die Kraft. Und seine erste königliche Tat ist, das Antlitz der Königin wieder zu verhüllen, den teuersten und herrlichsten seiner Schätze als sein unteilbarstes, unantastbarstes, geheimstes Gut zu dekretieren. Er verkörpert die zentripetalen Kräfte lebenstüchtiger herrschender Gruppen, während die Instinkte des Kandaules tödlich zentrifugale waren.

So ist dieses Stück voller Sinn und Bedeutung, aber auch stark an Leben und lebendigem Witz. Für unsern deutschen Geschmack deckt es seine Geheimnisse etwas zu leicht auf, führt seine Personen etwas zu schnell vorwärts. Aber man spürt beruhigt, daß dies nicht aus Roheit und nicht aus Plattheit geschieht, sondern eher aus einer gewissen künstlerischen Nervosität, die auch mit ihrem Spiel rascher fertig werden will; und etwa noch aus einer gallisch hellen Freude an den Ungewöhnlichkeiten, die sich eben noch begreifen lassen. Sicher ist: es können nur wenige Dramen des modernen Frankreich in ihren Qualitäten mit diesem verglichen werden; und kaum eins ist so sehr unsern Ideen vom Dramatischen angenähert. Ob nun Gide in irgend einer Erbschaft seines Blutes diese germanische Auffassung vom weltbedeutend tragischen Geschehen mitbekommen hat, oder ob er, der angeborenen Logik des Franzosen folgend, von den philosophischen Zeichen unsrer Zeit zu diesen Resultaten gewiesen worden ist — einerlei: dieses Drama französischen Stils und deutscher Weltanschauung empfängt seinen schönsten Glanz von dem Schimmer der Hoffnung, daß einmal, in fernerer Zeit, auch ganz oben, in den Zonen der schaffenden Geister die Grenzen zwischen den Völkern vernichtet sein werden, an denen heute schon unten, in den Zonen der schaffenden Fäuste, mit so viel Vehemenz und einigem Erfolg gerüttelt wird. Dann erst, wenn diese Schranken oben und unten zugleich einbrechen — die mittlere Zone, die des erworbenen Besitzes, unter sich zermalmend — dann werden wohl die Worte „international“ und „kulturell“ des gleichen Inhalts sein, während sie doch heute zumeist noch gerade Entgegengesetztes bedeuten . . . Aber hier führt mich die Besonderheit des fremden Werkes zu weit in die Richtung persönlicher Träume ab.

Der „König Kandaules“ schien, in seiner geschmackvollen Vernünftigkeit, die richtige Aufgabe für Herrn Vallentin zu sein. Hier galt es, logisch Gedachtes schauspielerisch und szenisch verständlich ausdrücken zu helfen,

eine schlanke, übersichtliche Architektur exakt nachzubauen, mit einem Wort: Klares klar zu bringen. Die Verführung irgend eines Erinnerungsbildes oder eines getäuschten Literaten muß Herrn Vallentin bewogen haben, das Stück zunächst als pompös lyrisches Stildrama zu geben, etwa im Sinne von Wildes „Salome", mit Lichtern und Farben und einem Überfluten prächtiger Kostüme. Dieser überflüssig laute orientalische Lokalton überschrie die Sprache der Gedanken und erstickte auch das menschliche Leben. Um es zur Höhe seiner Bedeutung zu bringen, mußten die drei handelnden Menschen des Dramas klar, scharf, anschaulich, mit konsequenter Kraft, wenn schon nicht mit selbstverständlicher Größe, vorgeführt werden; das Gewimmel der Nebenfiguren, gleichgiltig und charakterarm, sollte belebte Folie bleiben. Nun ist aber das wiener Deutsche Volkstheater von starken Individualitäten fast ganz entblößt und dafür überreich an flotten und klugen Talenten, an feinen Kleinzeichnern, an originellen Episodisten. Dadurch mußte das Bild eine ganz verkehrte Plastik bekommen: auf dem allzu reich differenzierten Grund der kleinern Menschen glitten die nur matt getönten Schatten der Hauptpersonen, ohne rechte Kraft und fern von ihrer wahren Bedeutung, hin. Der Sinn des Werkes mußte dem Zuschauer entschwinden, das Stück wurde abgelehnt und ist schon aus dem Repertoire entfernt.

Willi Handl.

Oscar Wildes Antwort.

Die öffentliche Meinung hat keinerlei Wert.

Verschiedenheit der Meinungen über ein Kunstwerk beweist, daß das Werk neu, vielfältig und lebensfähig ist.

Der wahre Dramatiker zeigt uns das Leben unter den Formen der Kunst, nicht die Kunst in der Form des Lebens.

Kein Kunstwerk darf nach Gesetzen beurteilt werden, die nicht aus ihm selbst abgeleitet sind: es handelt sich nur darum, ob es in sich geschlossen ist oder nicht.

Wenn sich die Kritiker streiten, ist der Künstler mit sich im Einklang.

Dem Publikum mißfällt die Neuheit, weil es Angst davor hat.

Gemeinheit und Dummheit sind im Leben unsrer Zeit zwei sehr lebendige Erscheinungen.

Die Grausamkeit des Alltags ist nichts weiter als Dummheit.

In früheren Zeiten hatten die Menschen die Folter; jetzt haben sie die Presse.

Kein Künstler erwartet vom vulgären Geist und ebensowenig Stil vom Vorstadtintellekt.

Am schädlichsten ist der ernsthafte und gedankenschwere Journalist. Man sollte Predigt ihm wie Bart beschneiden.

Mitgeteilt von Max Meyerfeld.

Albert Bassermann.

Ich halte Albert Bassermann für einen der stärksten Darsteller moderner Kultur, die wir zurzeit auf der deutschen Bühne haben. Aber es scheint mir nicht leicht, den Kreis von Lebensstimmungen zu umschreiben, durch deren Ausdruck er uns Zeitgenossen in einer Weise teuer wird, die dem, was zu aller Zeit die Kunst allen Menschen leistet, noch einen besondern, einzigen Wert hinzufügt. Wenn es die Kulturbedeutung eines Künstlers wie Oscar Sauer zu erkennen gilt, so gewährt schon der klar und vornehm begrenzte Rollenkreis dieses Schauspielers einigen Anhalt. Hier, wo die viel weniger kulturell verklärte, elementarere Kraft eines Jüngern fast allseitig um sich greift, wo ein ungebrochener Gestaltungswille fast jede dichterische Menschenform mit eigenem Leben zu beseelen wagt — da bietet die Auswahl im Stofflichen dem Betrachter keinerlei Orientierung. Die Erkenntnis muß sich hier ganz vom Was aufs Wie, vom Inhalt auf die Erscheinungsform zurückziehen.

Die der Schauspielkunst wesentlichen Formen werden in zweierlei Material gebildet: in Haltung und Bewegung des menschlichen Körpers und in Färbung und Modulation der menschlichen Stimme. Was irgend uns an einem Schauspieler groß und bedeutsam erscheinen mag, es wird wirksam nur, weil es und soweit es sich in dieser zwiefachen Materie ausgeprägt hat. Beschreiten wir nun bei der Betrachtung des Schauspielers Bassermann diesen umgekehrten Weg: suchen wir (statt aus dem allgemein erfaßten Sinn die Bedeutung der Formen zu erschließen) durch Betrachtung der Bassermannschen Gesten und Laute den menschlichen und kulturellen Sinn seiner Gesamtleistung zu verstehen.

Das Hauptmaterial der Bassermannschen Menschendarstellungskunst ist ein Körper von ziemlich ungewöhnlichen Dimensionen. Der so selbstverständliche Gedanke von einer „Genialität des Körpers", den uns verchristlichtes Lebensgefühl befremdlich gemacht hat, und der nur noch schönen Frauen gegenüber als Galanterie eine kümmerliche Existenz führt, dieser Gedanke drängt sich bei jeder Betrachtung gerade der Schauspielkunst auf. Wo wäre der große Menschendarsteller, dessen Kunst nicht zugleich mit seiner physischen Natur alle, auch die innersten, Bedingungen zugemessen sind? Die souveräne und einsichtige Beherrschung dieser „Mittel" ist die intellektuelle, willkürliche Leistung des Schauspielers; aber das Überwillkürliche seines Schaffens, das „Geniale" ist, wenn dem Körperlichen nicht identisch — das ist eine metaphysische Hypothese — so doch gewiß den körperlichen Mitteln untrennbar eingebunden. Nichts ist törichter als von der „eigentlichen" Genialität des Schauspielers „rein" körperliche Vorzüge als zufällig oder äußerlich abtrennen zu wollen: der Körper und das Organ der Duse sind in der Tat „genial", so genial wie das Auge und Handgelenk Rembrandts und das Gehirn

Darwins es waren. Für den, der in künstlerischen Dingen Zusammenhänge zu sehen versteht, müssen also auch die besondern Maße von Bassermanns Körper viel vom Wesen seiner Kunst verraten. Es ist ein sehr hoher und schmaler Körper, der nicht hager oder dürr, aber doch sehnig und karg wirkt. Dieser Körper ist sehr beweglich und doch nicht eigentlich geschmeidig; seine Bewegungen sind nicht biegsam, weich, gefällig, sondern straff, winklig, stoßend. Diesem Körper ist es eigen, sich in möglichst geschlossenen, fast rechtwinkligen Flächen aufzurichten. (Konzentrierende Bewegungen wie die Hände in den Taschen, die rechtwinklig angelegten Ellenbogen u. a. m. sind Bassermannsche Lieblingsgesten). So entstehen Bildungen, die mit dem ganzen merkwürdig erregenden Reiz des Flachreliefs zwischen plastischer und rein flächenhaft zeichnerischer Impression schwanken. Und diese schmalen schlankgestreckten Gesten, diese zum Rechteck strebenden hohen Formen gemahnen doch keineswegs (wie z. T. ähnliche Körperformen bei Josef Kainz) an den sehnsüchtig gedehnten, hierarchisch gesteiften Stil der Präraphaeliten. Eckiger, muskulöser, wilder, männlicher ist die Sprache dieser Körperlichkeit, und in der Formensprache der bildenden Kunst scheint ihr am ehesten der Stil Meuniers zu vergleichen, dessen Gestalten mit einer ähnlich harten, gereckten Inbrunst aus dumpfer, rauher, schwerer Natürlichkeit in die hohe, sinnbildlich ergreifende Einfachheit rechtwinklig klarer Flächen streben. Derselbe Stil spricht mit eindringlichster Wucht aus dem Rhythmus der Bassermannschen Bewegungen; diese langen Gliedmaßen vollführen in wichtigen Momenten merkwürdig kurze, herb zuschlagende, hart zusammengepreßte Gesten. Nie werde ich den blitzartigen Schlag vergessen, mit dem Bassermann als junger König Heinrich den Dolch von oben her in den Stuhl stürzen ließ, auf dem man eben den Kaiser gehöhnt hatte, ebensowenig wie jene pendelschlagartige Geste, mit der die rechte Hand den Spazierstock in die linke schwingen ließ, die letzte Rede des Herrn von Sala (Einsamer Weg) mit hämmerndem Rhythmus dumpf unterstreichend. Und wieder denselben Grundcharakter hart zusammengeballter, schwer gebändigter Leidenschaft trägt sein Mienenspiel, das nirgends größer ist als in der Abspiegelung krampfhaft angespannter zitternder Selbstbeherrschung. Bis dann jäh überwältigende Wildheiten die hart kühle Fläche durchbrechen und verwüsten. Dies fast übermenschliche Ringen alter stolzer Selbstzucht mit tödlichem Schrecken macht jenen Moment so unvergeßlich erschütternd, in dem Herr von Sala das Ende des Geliebten andeutet. Und dies Aufspringen der Seele aus trotzig beherrschter Miene macht den Augenblick so einzig schön, in dem Dr. Stockmann aufjubelt: „Die Jungens — die Jungens — nein! — —“ Ich denke, man empfindet schon, worin der eine Stil dieser ganzen Körperlichkeit besteht, den Haltung, Geste, Mienenspiel gemein haben: es ist die Einfachheit schlanker, knapper, kühlbegrenzter Formen, zu der eine reine

Inbrunst reiches Leben zusammenzudrängen strebt, und aus der sich doch je und je die Schwingungen leidenschaftlicher Sehnsucht mit hartem Schlag karg und herb entladen.

Und nun das andre große Material seiner Kunst: Bassermanns Sprache. Zunächst: die stärkste Besonderheit gibt seiner Stimmfarbe — der badische Dialekt. Hier ist wieder eine sehr landläufige Torheit der Schauspielerkritik abzuwehren, jene Art „dialektischer Sprachfärbung" mit Bedauern als Mangel am Ideal der reinen Sprache zu verzeichnen. Diese „reine" Sprache ist nämlich erstens nur ein theoretisches Postulat, das gerade bei Schauspielern ersten Ranges (ich nenne die deutschen Namen Kainz, Reicher, Matkowsky, Rittner, Bassermann) nie erfüllt ist; und dann ist die dialektreine Sprache auch ein falsches Postulat, denn die Stimme, die nicht mit der Eigenart einer Landschaft und einer Rasse die Worte färben lernte, wird nie einen Text zu ganz lebendigem Klang erwärmen können — die letzte individuelle Kraft wird ihr fehlen. Der dialektische Tonfall an sich also ist tauglicher Stoff in den Händen des Bühnenkünstlers: es kommt nur darauf an, wie er ihn formt. Bassermann nun formt aus dem singenden Sprachklang seiner Heimat (einzelne Entgleisungen gewiß zugegeben) etwas Köstliches. Die gezogenen Kehllaute dieses Dialekts leihen seiner Sprache ein nervöses Schwingen, in dem es ständig wie von zuckenden Sehnsüchten, wetterleuchtenden Leidenschaften zittert. Zu welch wunderbarem Rhytmus formt sich das badische Singen, wenn, einem zerbröckelnden Feuer gleich, das bitterste Weh des Volksfeindes verzuckt in den langsamen Worten „Peter, du bist doch ein ganz gemeiner Plebejer" — und zu welchem sturmgepeitschten Schrei bäumt sich diese Melodie empor, wenn der Narziß aufheult: „An dem Abend ging ich in den Bois de Boulogne — und da hab ich mein bischen Menschenwürde begraben." Solchen Moment vergißt man nicht, überhaupt nicht leicht einen, in dem ein Bassermannscher Mensch weinte. Denn darin ist seine Kunst vielleicht am stärksten, in diesen merkwürdigen Lauten des Körpers: Lachen und Weinen. Das wilde, selige Knabenlachen, das stumme, gewitterhaft zuckende und das dumpf aufschreiende Weinen ist sein eigen — und der Ausdruck jener tiefsten Lebenseinheit, in der Wollust und Weh nicht mehr geschieden sind, in der die Seligkeit weint und der Gram auflacht: der ist das höchste Vermögen von Bassermanns Körperkunst.

Diese Stimme, deren Klang, in zitternd schlanker, rauh gedämpfter Melodik hingleitend, mit so überraschender Leidenschaft jäh einen dominierenden Ton accentuiert; dieser Körper, dessen Mimik aus schlankhohen Formen von herber Gefaßtheit in Gesten von wildstoßender Gewalt übergeht; diese ganze rauh gereckte, inbrünstig zitternde, wild hochstrebende Körperlichkeit wird Kunstform einer Natur, deren besondern Sinn im Leben unsrer Zeit ich nicht besser andeuten kann, als durch Mitteilung einer seltsamen Erfahrung.

An Stätten, wo man den vierten Stand mit bitterm Ernst an seinem Aufstieg arbeiten spürt, in Versammlungen des Proletariats, streitbar-politischer oder kulturell-friedlicher Art, geschah es mir ein paar Mal, daß wie in einem Wetterleuchten jäh ein Bild Bassermannscher Kunst vor mir auftauchte, seine Geste, der Klang seines Satzes. Die seltsame Assoziation, die aus diesem Milieu die Vorstellung dieses Künstlers erzeugte, verrät, glaube ich, am deutlichsten, welcher Zug moderner Kultur es ist, der in Albert Bassermanns Kunstwerken mit so stürmischer Gewalt aufstrebt. Der Wille zum Licht, der inbrünstige Schönheitshunger, die gottsuchende Sehnsucht, mit denen eine verarmte, verdüsterte, entheiligte Welt wieder emporringt — dies ward zitterndes Leben in den trotzigharten, sehnsüchtig gereckten, männlich bittern Linien der Bassermannschen Kunst. Bassermann ist der Sucher, der Frager. Er gestaltet den Lebenshunger und den Schönheitsdurst, die zuckenden Lippen und die ausgestreckten Hände. Mit seiner großen artistischen Reife gibt er die Welt des Keimenden, das in ungereifter Sehnsucht emporlangt ins Licht. Er gibt jene psychische Situation, der als soziale Situation der Befreiungskampf des Proletariats entspricht.

Deshalb spielt er am besten Gedrückte, Sehnsüchtige, Lebenhungernde. Deshalb war seine erste große Kunsttat in Berlin ein junger Königsohn, in dem dumpfer Gewissensdruck mit wildem Herrscherwillen ringt. Deshalb war er groß als Schmock, als Narciß, als Nikita — am größten, als er Bratt, den Gottsucher, spielte. Deshalb schuf er noch aus dem Tartüff einen armen, verzweiflungsgierig ins Licht langenden Proletarier und versuchte mit seltsam advokatorischer Inbrunst gleichsam „Rettungen" für Geßler, für Helmer. Er hat die heilige Mitleidenschaft, die das Recht jedes Gescholtenen ergreift, ein im tiefsten Sinn advokatorisches Genie. Als Volksfeind, als der bitter enttäuschte Mann des reinen Willens und der großen Güte, ist er auf seiner Höhe. Bei den Lebenskünstlern Arthur Schnitzlers, deren psychologische Verschlungenheiten seine große Kunstintelligenz sicher nachzeichnet, ist es wieder die tiefe Resignation ungesättigten Schönheitshungers, die seiner persönlichsten Note Raum gewährt. Im Kern unwahre Naturen, den Hjalmar Ekdal und seine Brüder, kann Bassermann, wie richtig sein großes Können auch jedes psychologische Detail trifft, doch im Ganzen nie voll lebendig machen. Trügerischen Talmiglanz kann er nicht überzeugend vorspiegeln — zuviel männlich harte, sehnsuchtsreine Inbrunst wohnt im Klang seiner Stimme, in der Bewegung seines Körpers. Und so unübertrefflich er die erwartende zitternde Spannung der Sinne gibt: den eigentlichen Sinnenrausch, das schwelgende Genießen, das schöne Versunkensein hat er mir nie glaubhaft gestaltet. Denn in seinen herbgestreckten Gesten, seinen schmerzlich heiß wogenden Tönen wohnt nicht die Schönheit, sondern die Sehnsucht nach der Schönheit. Vielleicht ist er uns eben darum am teuersten unter allen Darstellern moderner Kultur. Julius Bab.

Pariser Theaterbrief.

Lieber Herr,

da Sies nun einmal interessiert — mich wundert solcher Eifer immer noch von Zeit zu Zeit — kann ich Ihnen ja hübsch gelassen erzählen, aus welchen mehr oder minder langweiligen Komödien sich dieser pariser Theaterwinter seine halben Erfolge geholt hat. Übrigens, es scheint ja bei Ihnen auch nicht famos zu gehen, oder ist der neue Hofmannsthal? . . Ach, derlei geht mich nichts an, Sie haben Recht. Ich bin Spezialist für französische Ehe- und Liebschaftsbrüche. Sparta ist nicht das Rhodos, wo ich tanzen soll, würden Ihre berliner Witzkollegen sagen. — — Sie haben an meiner Herumschreiberei schon gemerkt, daß mich die Stofffülle nicht erdrückt. Wahrhaftig, wenn ich mir so am Abend die Theaterzettel ansehe, so reizt mich nur ein Stück, da gehe ich aber dann doch nicht hin. Denn es wird in der Comédie gespielt, und wenn dort nicht Mounet-Sully auf die Bretter kommt . . . Schreiben könnt ich sowieso nicht viel darüber. Denn es ist eine Novität von anno damals: Les caprices de Marianne. Alfred de Musset — zärtlich klingts ins Ohr. Und ich nehme, da im Kamin der letzte Scheit veräschert ist, meinen Petroleumofen zwischen die Beine und lese in meinem Zimmer von dem Hause der Marianne, um das herum eine odeur d'amants duftet, von der süßen Melancholie des Celio und der leichtherzigen Schmetterlingsnatur des edlen Oktavio, nochmals das ganze neapolitanische Guitarrenspiel, das von der poetischsten aller Stimmungen erfüllt ist: La réalité n'est qu' une ombre . . .

Ein Dichter spricht. Kein zweiter wird zur Zeit auf pariser Bühnen gehört. Kaum ein Poetlein. Man ist schon froh, wenn ein geschmackvoller Mann sein kleines Seelchen tanzen läßt und hie und da an die zärtlich gestimmte und Caressen geneigte Natur des Zuschauers mit Erfolg anklopft. In der Regel hüpft man uns die alte Quadrille vor. Oder spreizt sich in philosophischen Erwägungen. Selten genug durchleuchtet die Stücke etwas, was man, lässig und milde geworden, ein Weltgefühl nennen könnte. Das bilde ich mir ein in „Triplepatte" gefunden zu haben, einer Komödie von Tristan Bernard und Godfernaux, die das elegante Théâtre de l'Athénée mit starkem Erfolg spielt. Triplepatte ist ein gallischer Oblomow; also unbewußter, weniger tragisch und zierlicher in seiner unentschlossenen Wurstigkeit. Ein junger Herr, der die Liebe, das Vergnügen, la noce zwar nicht leidenschaftlich liebt, aber doch als einzige Tätigkeit ausübt, weil das hier einmal unter seinesgleichen so ist. Der nun sein Geld und ein gut Stück vom Betriebskapital eines Wucherers aufgegessen hat und jetzt heiraten soll, weil eine ältere Dame, eine jüngere Dame, nicht zuletzt, weil jener Wucherer es will. Er läßt sich treiben. Bis zum Hochzeitsmorgen, an dem er

schließlich doch im Nachtgewand zu Hause bleibt, statt auf die Mairie zu gehen. Vaudeville. Situationswitz. Man schleppt ihn doch hin, in einer unwahrscheinlichen tenue steht er da und — kann das Ja nicht herausbringen. Er ist eben unfähig, sich zu entschließen. Nach einem Zwischenakt trifft er die junge Dame an der Riviera, sagt ihr, hört von ihr angenehme Dinge und wird sie nun doch heiraten, weil sich herausstellt, daß ihr Entschlüsse, Konsequenz des Handelns und ähnliche Bürgertugenden ebenso schwer fallen wie ihm. Diese langgesponnene Lustspielgeschichte wird angenehm gemacht durch einen leger zynischen Ton, der allen Dingen ihre Schwere und Wichtigkeit abstreitet und das je m'en fiche zum Leitmotiv des Daseins macht. Zufall ist alles, und sich die Galle zu erregen wegen Peripetien, in die nur der Törichte eingreifen zu können glaubt, ist übertriebene Müh, mißbrauchte Kraft. Einige nette Witze, ein paar amüsante Charaktere, vielleicht auch nur Figuren. Der Abend geht hübsch vorbei, und wenn man dann im Napolitain sitzt oder bei Paillard und Chokolade trinkt, trifft man Messieurs und Mesdames wieder, die eben noch agiert haben. Oder ihre Cousinen und Cousins.

Ernst, energisch, hohen Zielen zugewandt, Weisheit und Ethik aneinander reibend hat Herr François de Curel ein Drama geschaffen, das Antoine ein paar Mal gespielt hat, bevor nun „Alt-Heidelberg" alle Welt (mich auch, verzeihen Sie die unliterarische Geberde) entzückt. Es wäre wirklich sehr hübsch, Ihnen dieses warme und liebe Stück zu erzählen, von Käthie, die Mme. Sylvie hier so jung und mit so netten Augenaufschlägen gespielt hat, und Dr. Jüttner und Kellermann; und Ihnen zu berichten, wie mir ums Herz wurde, als da oben das Schloß blinkte, von Jusseaume sehr schön gemalt. das schöne Schloß, an dessen Fenstern so viele von uns standen . . . und nun singen die Studenten. — Ich weiß schon, das Stück ist in Deutschland bereits aufgeführt, und Ihr habt schon beschlossen, daß es fürs Publikum da ist, keine feine Kost, und ich bescheide mich ja auch und schleiche wieder zum „Coup d'aile" des Herrn de Curel zurück. Ein Offizier hat in den Kolonien Unfug getrieben, sich dann empört, gemeutert, ist schließlich von seinen eigenen Soldaten massakriert worden, und alle Welt in Frankreich hält ihn für tot, als er in das Haus seines Bruders zurückkommt, der Demokrat, Antimilitarist und Munitionsfabrikant ist. Er hat nur ein Ziel: wieder in die Höhe kommen, wieder die Süße des Ruhms genießen, die er damals empfunden hat, als er, ein junger Held des Vaterlands, neues Land entdeckt hatte und alle ihm zujubelten. Solch eine Sekunde will er wieder leben. Dazu soll ihn der Bruder mit Munition unterstützen. Er war nämlich wieder in Afrika, weiß, wo uneroberte Gebiete ihres Napoleon harren, und will dann dem Vaterlande den neuen Besitz schenken. Der Bruder lehnt ab, seine Carrière vertrüge solches Experiment nicht. Nur ein fühlendes Herz findet der Kolonial-

Held: bei seiner unehelichen Tochter, die man herbeigeholt hat, ohne ihr zu sagen, wer der Herr ist. Das junge Mädchen kommt aus dem Kloster, das ihrer Jugend Gefängnis war und hat bisher ein Gefühl nur aus dem Leben gesogen: Haß gegen den Vater, der die Mutter und sie treulos im Stich gelassen hat. Voilà, die zweite oder dritte Theaterantithese. Als der Kolonialheros nun in einen Zirkus gehen will, um herostratischen — statt heroischen — Ruhm zu erringen, bietet das junge Fräulein ihre warme Gesellschaft an; zu zweit trägt sich die Dunkelheit der Existenz leichter. Der Stolze weist sie zurück; nur eine Deklassierte hätte Platz neben ihm. Die Tochter merkt gut auf diese Bedingung. Der Oberst eines Regiments hat gerade im Hause Manöverquartier, mit ihm die Fahne. Die stiehlt also das Mädchen, wird selbstverständlich erwischt, hinausgejagt und kann nun mit ihrem Vater in die weite, weite Welt, nicht ohne daß zuerst noch eine Szene des Erkennens und der Empörung gegen den Treulosen ein retardierendes Moment — so heißt man das doch? — in die ach, so schleppende dramatische Dichtung bringt. Die Moral des Stückes: Nein, nicht der Ruhm ists, dem das Leben gilt, sondern das Gefühl für den Nächsten. Eine sehr anständige Ansicht. Aber in unsre Welt versprengt wie jenes Mädchen aus der Fremde, für das man wenig Beschäftigung hat. Antoine hat den Tropenkollermann mit der großen Ruhmgier aus der Erinnerung an seine naturalistischste Zeit heraus gespielt. Wenn er nicht gerade mit dem Rücken gegen die Zuschauer stand, so hatte er doch die Hände aufs Gesicht gepreßt, so daß man nichts von dem Ausdruck sehen konnte, dafür aber auch wenig verstehen. Dieser ausgezeichnete Theaterdirektor und Regisseur ist leider ein höchst mittelmäßiger Schauspieler; man sahs voriges Jahr an seinem Lear und siehts jetzt immer wieder.

Von Guitry, dem Direktor der Renaissance, muß man leider ungefähr das Gegenteil behaupten. Er ist der beste Menschenspieler von Paris, ein kluger Inszenierer und schlechter Direktor. Stück für Stück, das er aufführt, fällt ihm durch. So hat er jetzt mit einem neuen Brieux „Les Hannetons“ auch nur sehr mäßiges Glück. Herr Brieux ist uns in nicht allzu sympathischer Erinnerung. Er hat sich bisher als Spezialist im tendenziösen Ausmalen und Agitierer für gewisse Schattenseiten des außerehelichen Geschlechtsverkehrs gezeigt. Oder die Mängel der Justiz zu dramatischen Leitartikeln benutzt. Sein Glas war, um das Wort des Musset zu travestieren, nicht nach jedermanns Geschmack, aber es war sein Glas. Diesmal trinkt er eher aus dem des Capus. Er hat einen ganz andern Ton als früher, leicht, milde, die Welt verstehend, lächelnd und undramatisch. Ein Botanikprofessor hat ein Verhältnis — collage, also gemeinschaftlicher Haushalt — mit einer kleinen Freundin, die sehr nett ist, ihn aber durch Launen plagt. Jede sechs Stunden eine Szene, Versöhnung, und die Sache fängt von vorne an. Dies ist der nette, ein

wenig kindliche erste Akt. Sie betrügt ihn, er wirft sie hinaus. Sie, die ihn zu halten glaubt, geht sicher, zurückgeholt zu werden — der zweite Akt. Er ist froh, sie los zu sein, sie unglücklich, weil sie ihn nun liebt, der Dritte unglücklich, weil er sie nun liebt. Sie steigt nach vielfachen Ankündigungen an alle Freunde und Bekannte bis zu den Knien in die Seine, wird gerettet, zu ihm gebracht, und jetzt hat er sie wieder auf dem Halse. Dieser dritte Akt reizt nun schon keinen Nerv mehr. Das Interesse für den braven Botaniker ist trotz Guitry, das für die Kleine trotz der Polaire, die ihre eckigen Glieder höchst verwunderlich zu schmeißen versteht, längst erloschen, und die Frage, ob die beiden nun künftig ein gemeinschaftliches Schlafzimmer haben werden oder jeder von beiden mit einer andern Person des entgegengesetzten Geschlechts ein respektives Schlafzimmer haben wird — die Wohnungsangelegenheit geht den Zuschauer nicht nahe, weil die beiden Menschen schon in den ersten Stunden ihres Bühnenlebens das natürliche Ausmaß an Anteilnahme, das wir Leuten entgegenbringen, zur Neige erschöpft haben. — — — —

Ich schreibe Ihnen da von all den Nichtigkeiten und habe vor einer halben Stunde erfahren, daß Ludwig Speidel gestorben ist. Wenn zwei Schiffe sich auf dem Ozean begegnen, jedes in seinem steten Kurs auf ein festes Ziel zähe gerichtet, und es ist in der Welt, die diese Seeleute angeht, etwas Bedeutendes geschehen, dann stoppen die Maschinen, die Fahnen werden aufgezogen, und Signale berichten von einem Mast zum andern die Neuigkeit, begleiten sie mit dem Ausdruck eines Gefühls. Dann nehmen die Schiffe wieder ihren Kurs. Ich meine, wir dürfens ebenso machen. Pariser Theater hat nichts mit einer Nekrologie Ludwig Speidels zu tun, aber, da einer der Großen der Kunst vom Tode abgeholt worden ist, senken wir mit leichter Verbeugung die Degen. Lassen wir die brave Disposition eines Theaterbriefs, um lieber das Andenken des Alten zu grüßen. Er hat ja nun schon seit Jahren nicht mehr geschrieben, aber selbst wir jüngern unter den Wienern haben eine so lange Spanne Zeit seine Worte mit Ehrfurcht fast hingenommen, daß das letzte Erlöschen dieser Menschlichkeit doch wieder einen Stoß gibt. Wer ist denn noch übrig in dieser Stadt . . . . . Gewiß, hie und da erinnert sich einer, erinnert sich jeder, daß er oft geirrt hat, geschmäht, was wir ehren, gelobt, wo wir fern sind. Aber schreiben hat er können, schreiben! Die Worte blühten ihm, die Sätze waren runde Früchte, diese kleinen Feuilletons Gedichte, Lebensspuren. Er war kein Kritiker, Gott sei Dank. Er war ein Mensch, ungerecht, launenhaft, mit Liebe und Zorn, ein Dichter, dem Herz, Galle, und Temperament zittern konnten. Ich schreibe ihm hier keinen Nachruf. Andre mögens. Ich war gerührt, als ich von seinem Tode hörte und konnte nicht von leeren Boulevardstücken weiter sprechen. Man ist doch schließlich ein Mensch, auch wenn man pariser Chroniken zu schreiben hat.

W. Fred.

Ludwig Speidel.

Ludwig Speidel, der, sechsundsiebzig Jahre alt, am dritten Februar gestorben ist, repräsentierte eine Eigenschaft, die man keinem einzigen der modernen Kritiker in gleichem Maße zuerkennen kann. Er war eine „Natur". Immer hatte man das Gefühl: jeder Satz, den dieser Mann schrieb, jedes Urteil, das er abgab, und war es noch so verfehlt, mußte so geschrieben worden sein. Alles, was Speidel gesagt hat, kam aus einem einheitlichen Organismus. Wie von einem einzigen Baum rosige Blüten und welke Blätter fallen, so kam von Speidel durchaus Ungleichwertiges. Es überraschte aber nicht, denn man spürte in allem den gleichen Ursprung.

Diese Eigenschaft Speidels ist es auch, die beweist, daß Speidels zentrales Wesen die Kunst, daß Speidel ein zum Kritiker verkümmerter Künstler gewesen ist. Den vollen Beweis hierfür gibt die Tatsache, daß Speidel einen eigenen Stil, eine eigene literarische Form geschaffen hat: das wiener Feuilleton, das ein Spezifisches ist wie etwa der wiener Walzer. Speidel ist der Johann Strauß des Feuilletons.

Sein Stil ist blumig, mit lyrischen Gleichnissen durchwebt. Er sagt über irgend etwas: „es ist so wie . . .", und schon sieht der Leser in plastischer Helle und Greifbarkeit das vor seinem Auge, was Speidel ihm suggerieren wollte.

Der Kern der Speidelschen Kritik, das ist: sein Gefühl des Gefallens oder Mißfallens, ist ein rein künstlerischer. Ihm sagt etwas zu oder nicht. Wohlgemerkt seinem Unbewußten. Er weiß gewiß zuerst nicht, warum es gefällt oder mißfällt. Er hat nur eine Empfindung, ein Gefühl von dem, was er in der nächsten Stunde kritisieren soll. Die Kunst steht ihm nicht gegenüber, nüchterner, theoretischer Betrachtung zugänglich. Sie überflutet ihn, sie modelt ihn momentan um, sie färbt sein Blut. Dies ist der Eindruck der Kunst auf jeden Künstler.

Der Künstler „fällt immer herein". Und dann muß er sich erst auf sich selbst besinnen. Und nun mißt er das Genossene an seinem eigenen Selbst. Der künstlerische Instinkt findet das Ähnliche, Verwandte heraus, stößt das Fremde zurück. Und so kommt es, daß der Künstler-Kritiker schneller und leichter ein bestimmtes, festgefügtes, unumstößliches Urteil erlangt als der eigentliche, der wissenschaftliche Kritiker, dessen Seele künstlerisch ein weißes Blatt ist, und der nun mit den langsamen Mitteln der Theorie, des Wissens, der historischen Bildung ein Urteil bauen muß.

Der wissenschaftliche Kritiker wird selten ein Manierist sein. Der Künstler-Kritiker ist es fast immer. Speidel ist sein schönster, sein üppigster Typus.

Und nun zeigte sich bald, daß Speidel mit seiner Art — obwohl er selbst kein geborner Wiener war — den Wienern „aus der Seele sprach."

Wien ist die Stadt der Halbkünstler. Hier sind die Menschen, die, im Empfangen, im Genießen, im Verstehen, im Anschmiegen wirklichen Künstlern ebenbürtig, ihnen im Schaffen, Arbeiten, Hämmern ewig nachstehen; Wien ist die Stadt der Leute, die schreiben, die genießen wie Künstler und es doch nie zu ganzen Kunstwerken bringen.

Ihnen mußte Speidel eine Leuchte und ein Tyrann werden. Speidel mußte in dieser Stadt vorbildend, er mußte der Ausgangspunkt einer Richtung werden.

Und da kam das Merkwürdige. Der alternde Speidel verstand seinen eigenen Samen nicht. Fremd stand er der Saat gegenüber, die er selber gesät hatte. Denn alles was sich in Wien modern nannte und nennt, ist ohne den Stil, ohne die Künstlerkritik Speidels einfach nicht denkbar.

In Wien gedeiht nur eine Art der Kritik: die Künstlerkritik. Mag sie immerhin die Aufgaben einer wirklichen Kritik nicht erfüllen, sie erfüllt andres. Sie schafft eine Zwischenstufe zwischen Kunst und Wissenschaftlichem. Und vor allem sie reizt viel mehr zum Genießen der Kunstwerke, deren Vorgeschmack sie bildet. Und damit ist sie zu einem Kulturfaktor geworden.

Mochte es auch der Speidel leugnen, der nicht mehr er selber war, mögen es die Jungen und Jüngsten in übertriebenem Radikalismus von sich weisen: sie haben alle Blut vom Blute Speidels in sich.

Dr. Max Messer.

Rundschau.

Der Herr der Hann. Man wurde vorher schon hier und da auf diese Oper aufmerksam gemacht, als auf die Darstellung eines eigenartigen Stücks knorrig-trotzigen deutschen Kulturlebens in Siebenbürgen um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, das sich inmitten feindlicher Elemente seine Art und Sitte kräftig erhält. Wozu war der Lärm gewesen? Man sah leider nur eine Oper, deren Ahnen zahllos sind, eine Oper vom Geschlecht der „Vielzuvielen". Hermann Kirchner, der Dichterkomponist, denkt garnicht daran, uns die Seele eines eigentümlich nationalen Lebens szenisch-musikalisch zu enthüllen, er erzählt einfach das alte neue Lied von der Liebe und zwar in der ebenfalls altbekannten Form, die er selbst so ausdrückt: „Es ist die alte Leier in dieser argen Welt, die Jugend freit aus Liebe, die Alten sehn aufs Geld." Er erzählt dies Lied — nun, wie es eben in „richtigen" Opern üblich ist, zu erzählen, wo Mann und Weib am Ende zufrieden nach Hause gehen. Die Figuren kommen, wie beim Kinematographen, nicht aus der Leinwand heraus und bleiben, trotzdem sie zu reden scheinen, stumm. Und dann diese bunten Auf- und Umzüge, Szenen, die alles andre widerspiegeln mögen, nur nicht die Sitten und Gebräuche jenes Volkes in Siebenbürgen; diese eleganten Soldaten, diese eleganten Bauern und Zigeuner, Theater, Theater. Wozu also der Lärm? Etwa der Musik wegen? Sie zieht, wie der Text, im Dunstkreis des Alltäglichen behaglich dahin. —

Auf dem Theaterzettel war vermerkt, daß siebenbürger Bauern ihre Originaltrachten dem Theater des Westens zur Verfügung gestellt hatten. Ach Gott, die Echtheit eines Bühnenwerks durch Kostüme beweisen zu wollen! Den Hauptsängern der Oper könnte man wenig Böses nachsagen. Freilich hat es der Komponist — dessen Orchesterbehandlung etwas handwerkerlich, aber niemals grell und ungebührlich lärmend ist — auch verstanden, dankbar und natürlich für die Stimme zu schreiben. G. G.

Notizen.

Franz Servaes hat in meinem Artikel „Für Sudermann" in Nr. 5 eine „Unterstellung" gefunden, die er „unmöglich" auf sich sitzen lassen könne. „Sie schreiben: ‚Was Lindau und Blumenthal von Berlin aus in die Neue Freie Presse hineinrufen, das gibt uns Franz Servaes, der Kunstkritiker dieses Blattes im Tag zurück.' Damit konstruieren Sie ein Gegenseitigkeitsverhältnis, das, wenn es bestünde, moralisch verwerflich wäre und mich um jeden kritischen Kredit bringen müßte."

Ich glaube nicht, daß noch jemand auf den Gedanken gekommen ist, ich hätte mit meinen Worten ein „Gegenseitigkeitsverhältnis" zwischen Servaes und dem par nobile fratrum Lindau-Blumenthal konstruiert. Ich stelle mit jenen Worten lediglich etwas Tatsächliches — den Erscheinungsort der Artikel — fest und will darüber hinaus höchstens die Vermutung andeuten, daß Servaes durch das, was er häufig in der Neuen Freien Presse über Sudermann gelesen hat, unbewußt zu einer freundlicheren Ansicht über den Dichtersmann gebracht worden ist, als er sie früher, zu meiner Freude, gehegt hat. Mit dieser Freude ist es aus; aber das tut meiner alten Achtung vor dem Verfasser der „Präludien" keinen Eintrag. Ich sage deutlich: „Servaes schreibt um der Sache willen." Ich sage: „Servaes aber gehört zu uns." Schon das „Aber" bringt ihn in scharfen Gegensatz zu den Dioskuren. Ich sage: „Er hat, bei allen Abweichungen, unsern Geschmack, bei allen Abirrungen unser Ziel." Ich sage das alles wohlweislich nicht im Präteritum, sondern im Präsens und gebe auch sonst, wo ich kann, zu verstehen, daß selbst durch die Begeisterung für Sudermann meine Sympathie für Servaes nicht schwer erschüttert worden ist. Ein Mißverständnis schien mir unmöglich.

Ich habe die Klarheit meiner Ausdrucksweise beträchtlich überschätzt. Servaes wünscht an dieser Stelle bestätigt zu sehen, daß ich ihn nicht zu den Schriftstellern habe rechnen wollen, die sich von Absichten statt von Einsichten leiten lassen. Habeat!

*

Fast jeden Tag werde ich brieflich um Rat, Hülfe und Urteilsspruch in geistigen und künstlerischen Nöten gebeten. Ich bin zu Auskunft und Unterstützung gewöhnlich auch in den Fällen bereit, wo nicht der richtige Name und die richtige Adresse angegeben sind, wo etwa einer am Freitag auf dem Postamt W. 57 einen Brief an E. S. zu finden hofft. Neuerdings mehren sich aber die Fälle gänzlicher Adresselosigkeit und Anonymität. Da soll ich öffentlich antworten. . . . Ich möchte das nicht einführen. Ich könnte mich nicht in den Einzelfall vertiefen, sondern würde aus Rücksicht auf meinen embarras de richesse an wertvollen Beiträgen allgemeinern Interesses sehr einsilbig sein. Ich wende an diese Privatsorgen lieber täglich ein bis zwei Stunden als wöchentlich eine halbe Seite der „Schaubühne" und bitte darum diejenigen, die Gründe haben, ihren Namen nicht zu nennen, sich wenigstens Herrn E. S. auf Postamt W. 57 zum Muster zu nehmen.

Denksteinbaukasten.

Zeitungsnotiz: Die Direktion des **Kleinen Theaters** teilt uns mit, daß sie den Reinertrag der am 17. d. M. stattfindenden Aufführung von Gorkis „Kindern der Sonne“ für die von Alfred Kerr eingeleitete Sammlung zugunsten eines Heine-Denkmals in Berlin bestimmt hat.

Wir sind schon heute in der Lage, folgende weitere Meldungen aus den Theaterbureaus zu veröffentlichen:

Die Direktion des **Residenz-Theaters** teilt uns mit, daß sie den Reinertrag der am 20. März 1928 stattfindenden Aufführung des „Prinzgemahls“ für die vom Direktor Siegmund Lautenburg, dem unübertrefflichen Darsteller des Hjalmar Ekdal, eingeleitete Sammlung zugunsten eines Ibsen-Denkmals in Honolulu bestimmt hat.

*

Die Direktion des **Lessing-Theaters** teilt uns mit, daß sie den Reinertrag der am 15. November 1962 stattfindenden Vorstellung — bestehend aus dem fünften Akt von Hauptmanns „Pippa“ sowie den zweiten Akt von Sudermanns „Und Fritzchen tanzt“ — für die vom Alfred Holzbock eingeleitete Sammlung zugunsten eines Doppeldenkmals der beiden Dichter bestimmt hat, von dem je ein Abguß in Schreiberhau und in Matziken Aufstellung finden soll. Dem Festkomitee für Gerhart Hauptmann gehören u. a. an: Dr. Fedor Mamroth, Feuilleton-Redakteur der „Frankfurter Zeitung“, und Dr. Paul Goldmann, Mädchen für alles bei der „Neuen Freien Presse“ in Wien. An der Spitze des Festkomitees für den „Schwan von Matziken“ stehen a. a. die Herren Maximilian Harden und Siegfried Jacobsohn. Mit der Ausschmückung des Festprogramms sind die Maler Professor Michael Kramer und Willy Janikow, Ehrendoktor der Universität Cambridge, beauftragt worden.

*

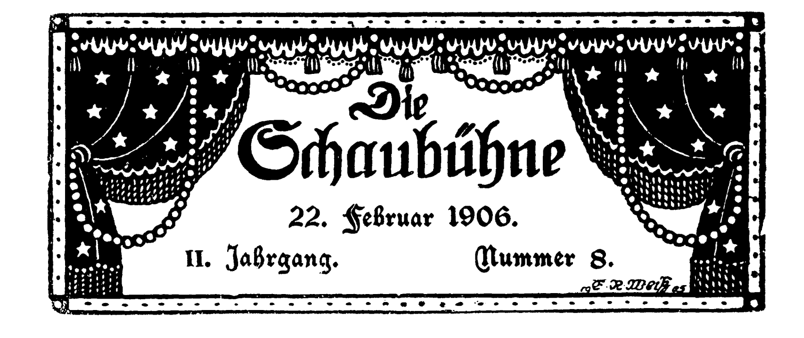
Die Direktion des **Lustspielhauses** teilt uns mit, daß sie den Reinertrag der am 26. Juli 1951 stattfindenden Aufführung der „Jungfer Ambrosia“ von Franz Servaes für die von Poppenberg & Bie, G. m. b. H., eingeleitete Sammlung zugunsten eines Denkmals für den mit dem schwarzen Adlerorden ausgezeichneten Wirkl. Geheimen Rat Gustav Kadelburg bestimmt hat.

*

Der Direktor des **Königlichen Schauspielhauses** teilt uns mit, daß der Reinertrag der am 13. März 1952, als am hundertsten Geburtstag des Dichters, stattfindenden Aufführung von Oskar Blumenthals „Schwur der Treue“ (es wird die zweitausendsiebenhundertfünfundachtzigste sein) zugunsten eines Denkmals für den großen Lustspielpoeten bestimmt ist. Dasselbe soll an einer abgelegenen Stelle der von ihm verherrlichten Alpen seinen Platz finden Meister Rembrandt hat zu Ehren des Tages eine kolorierte Ansichtspostkarte entworfen. Dem Festkomitee gehören u. a. an: Prof. Dr. Alfred Klaar und Graf Pückler Klein-Tschirne.

Sixtus.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Das neue Drama.

Diese Zeitschrift begünstigt die neuen oder vielmehr neusten Bestrebungen auf dem Gebiet unsers deutschen Dramas nicht so einseitig, daß die folgenden Ausführungen nicht in ihr zu Gehör kommen könnten. Denn sie erkennt den Nutzen und die Notwendigkeit einer lebendigen Diskussion. Vielleicht darf das Folgende im Bezirk einer solchen Gehör und Berücksichtigung finden.

Mir, einem aufmerksamen Leser der „Schaubühne", haben sich bisher besonders zwei Begriffe herausgehoben, mit denen für eine fernere Entwicklung unsers Dramas operiert wurde. Es sind die Begriffe des Stils und des Tragischen.

Man findet sie vorwiegend im Anschluß an die Erscheinungen Kleists und Hebbels diskutiert. Man meint, wie es scheint, besonders auf dem Wege dieser beiden Dichter zu einem dramatischen Höhepunkt gelangen zu können.

Wir sind nun heutzutage nicht bloß bis zu Hebbel und Kleist, wir sind bis zu unsrer Frühromantik und, leider etwas zu einseitig, bis zur Renaissance zurückgegangen; zu einseitig, weil wir uns fast ausschließlich der italienischen Renaissance zuwandten. Doch muß freilich gesagt werden, daß unser neuerliches Interesse für unsre deutsche Frühromantik ein ungleich lebendigeres, und, glücklicherweise, instinktiveres ist. All dies Zurückgehen auf frühere Perioden modern kultureller Entwicklung ist gut und ist sogar notwendig.

Indessen: man sollte sich auf solchen Rückwegen vor allzulangem Verweilen auf gewissen ihrer Etappen hüten! Man sollte ihnen ein ernstliches kulturelles Interesse zuwenden, ein allzulange haftendes ästhetisches aber vermeiden. Es hat bereits angefangen, uns gefährlich zu werden.

Wir sollten uns doch zu allerschärfstem Bewußtsein bringen, daß wir aus kulturellen, vorab religiösen Antrieben uns jenen frühern Perioden wieder zuwenden. Und daß unser Rassegeist, wenn er sich solchermaßen wieder mit der frühern Zeit in Kontakt bringt, sich mit starker, gesunder

und notwendiger Reaktion gegen nichts andres richtet und richten kann, als gegen den Rationalismus, den Materialismus, die Skepsis, die Analyse der jüngstvergangenen Periode eines nicht bloß ästhetischen Naturalismus, sondern der gesamten jüngsten vorwiegend und allzu einseitig zivilisatorischen Entwicklung.

Vor allem andern begannen wir aber in letzter Zeit das lebendigste Interesse und Studium unsrer deutschen Frühromantik zuzuwenden. Wir verweilen damit bei den nächsten Prämissen unsrer ganzen neuern deutschen geistigen Kulturentwicklung überhaupt. So recht ist die Frühromantik die Morgenröte des neuen Geistes und der deutschen Moderne. Staunend nehmen wir heute wahr, wie die Fäden und Stränge eines ganzen neuen geistigen Nervensystems der deutschen Kultur des letzten Jahrhunderts in die Seele dieser Frühromantik münden und von ihr heimlich oder offenbar ausstrahlen. Auch die wesentlichsten ästhetischen Strömungen nun zwar — so paradox sich das augenblicklich für diesen und jenen auch noch ausnehmen mag —: indessen nicht um ihretwillen haben wir uns der Frühromantik wieder zugewandt; und nicht von ihnen können wir direkt für die weitere, künftige Entwicklung unsrer Dichtung Nutzen ziehen. Sondern die Sache liegt so, daß wir indirekt aus dem eigentlich kulturellen, vorab religiösen Geist der Frühromantik auch für unsre neuern ästhetischen Bestrebungen Nutzen ziehen; und den besten Nutzen.

Noch einmal: man hüte sich vor den „Etappen" dieser Entwicklung von der Frühromantik her. Der Geist der Frühromantik ist klar und stark; aber die Etappen sind trübe und verwirrend. Denn sie sind die Etappen eines harten Ringens dieses Geistes mit den zivilisatorischen Revolutionen dieser Periode des neunzehnten Jahrhunderts; überall zeigen sie die Spuren der Unruhe des Kampfes und die Trübnisse kultureller und zivilisatorischer Kreuzungen.

So sollten wir uns denn auch nur mit Vorsicht bei Kleist und Hebbel aufhalten; und nicht mehr so gar lange.

Zunächst Kleist. Gewiß, er hat uns unsterbliche dramatische Meisterwerke hinterlassen. Für mich wenigstens zwei: den „Prinzen von Homburg" und den „Zerbrochenen Krug". Aber man hüte sich sehr, sie für irgend eine Vollendung des deutschen Dramas vorbildlich zu machen!

Goethe mag ungerecht und hart gegen Kleist gewesen sein. Er mag, soweit hier überhaupt die Schuldfrage einseitig erledigt werden darf, an Kleists Untergang schuld gewesen sein: vor allem indessen an diesem Untergang ist der Zustand der damaligen deutschen Sozietät schuld gewesen, der gerade den genialsten und überragendsten Geistern verhängnisvoll wurde; wir denken an Novalis und Hölderlin. Goethe mag also ungerecht gegen Kleist gewesen sein; und dennoch nicht durchaus. Kleist war rein dichterisch-individuell eine große und geniale Persönlichkeit: sicher ist aber, daß er stilistisch das deutsche Drama zu einer reinern Er-

füllung über die Klassik hinaus nicht zu steigern vermochte. Sein Werk ist hier ein recht wilder und dionysischer Torso. Wir nun, die wir auf einen „Stil“ hinaus sind, sollten etwa bei ihm anknüpfen?

Und Hebbel? Auf ihn zurückzugehen scheint zwar ungleich gerechtfertigter. Und doch ist fast nicht minder als vor Kleist vor Hebbel zu warnen.

Zunächst, wenn auch in einem wesentlich andern Sinne als Kleist, ist er eine Erscheinung in einer sozialen Konfliktszeit. Und wie viele, wie gar viele Spuren einer solchen trägt er! Zum Beispiel schon die, daß er das Drama viel zu schroff und einseitig auf die Dialektik einer Grundidee hinaustreibt. Welch eine Rolle aber muß gerade die Dialektik und die „Idee“ im Bezirk einer solchen sozialen, zivilisatorischen Konfliktsperiode spielen! Alles muß ja hier auf Dialektik hinauslaufen und auf sie hinausgetrieben werden. Wieviel Pose, Phrase, Theatralik, Wichtigmacherei das in solchen Zeiten zeitigt, darüber können wir uns genugsam belehren, wenn wir in den Dokumenten jener dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch nur blättern. Hebbels gepriesene „Dialektik“ in Ehren — mag schon sein, daß wir sie, und wenn nicht Hebbelsche, so doch Dialektik in unserm neuen Drama wieder von nöten haben —: aber Spuren solcher eben erwähnten Untugenden einer sozialen Konfliktszeit weist das Drama Hebbels genugsam auf.

Ich glaube, man hat sich das freilich in jüngster Zeit auch nicht mehr verhehlt. Aber man meint, da es denn nun einmal um jeden Preis ein „Stil“ sein muß, auf dem Wege von Kombinierungen zu einem solchen gelangen zu wollen. Und solch eine furchtbare Kombinierung könnte etwa die: Hebbel-Kleist sein; neben ihnen taucht heute auch wieder Grillparzer auf. Kann das Resultat einer solchen Kombinierung etwas andres als ein Retorten-Homunculus sein?

Nein, die Sache liegt völlig anders, und auf etwas ganz andres kommt es an. Wir dürfen uns weder von Hebbel noch von Kleist noch gar etwa von Grillparzer her einen neuen dramatischen Stil konstruieren, noch auch aus irgend einer Kombinierung dieser Dramatiker.

Wenn wir uns doch dessen recht bewußt werden möchten, daß wir das in Wirklichkeit auch gar nicht wollen! Wir täuschen uns einfach über das, was uns zu jenen Erscheinungen zurücktreibt. Nicht das Suchen nach irgend einem Stilvorbild — wäre das nicht offen eingestandene künstlerische Ohnmacht und Sterilität? — treibt uns zu ihnen zurück, sondern lediglich das Bewußtsein eines gemeinsamen künstlerischen Instinkts, irgend eine innere künstlerische Verwandtschaftlichkeit läßt uns bei ihnen verweilen. Die Sache liegt so, daß nicht Kleist, nicht Hebbel und nicht Grillparzer, noch sonst jemand uns in irgend einer Weise nötigt, das Drama neuerdings mehr etwa nach der Seite dramatischer Dialektik hin auszubilden; nicht sie geben uns einen Stil oder treiben

uns auf einen solchen zu: sondern wir sind im Verlauf der bisherigen letzten naturalistischen Periode, die in dieser und jener ihrer Erscheinungen z. T. schon längst auch eine psychologische ist — die Psychologie bedingt im weitern Verlauf die Dialektik — ganz von selbst auf eine mehr dialektische Richtung hingedrängt worden. Und wir nehmen nun, in letzter Zeit aus guten Nötigungen wieder der Vergangenheit zugewandt, lediglich an jenen erwähnten Dichtern schon vorhandene, verwandte Züge wahr, entdecken uns selbst in ihnen und bestätigen uns mit ihnen selbst und unsern eigenen, selbständigen künstlerischen Trieb.

Das ist alles. Und nur soviel kann und darf uns an ihnen von Nutz sein. Sie dürfen uns nicht mehr sein und werden, als daß sie uns für uns selbst bestätigen und bestärken. Aber wir dürfen um Himmels willen nicht bei ihnen anknüpfen, und wir dürfen beileibe nicht meinen, daß sie uns direkt für die Ausbildung eines neuen dramatischen Stils behilflich oder gar vorbildlich sein könnten! Das wäre und — leider! — ist bereits das jeweilige Mißverständnis des Epigonentums, das nicht auf sich selbst und eigene Kraft vertrauen kann, sondern stets eines Vorbildes und Anschlusses bedarf. Knüpfen wir heute wirklich bei Hebbel, Kleist oder Grillparzer an — auch vor den englischen Präraffaeliten sollten wir uns übrigens hüten, über die her uns die italienische Renaissance überrumpeln will! Wie wimmelt es heute wieder mal bei uns von Vorbildern! — so entwickeln wir unser Drama lediglich rückwärts, bringen es in die Brüche.

Nein, wenn wir uns ein neues, ganz andres, auch dramatisches Stilbewußtsein und Stilbedürfnis — wo dieses ist, ist bereits auch jenes — wirklich bestätigen und bekräftigen lassen wollen, so wollen wir uns doch lieber gleich der Frühromantik zuwenden. Sie reicht mit ihren wesentlichsten, auch ästhetischen Ideen und Prinzipien ungleich weiter als Hebbel oder Grillparzer; sie ist bereits ungleich vorgeschrittener. Es ist sehr die Frage, ob Hebbel und Grillparzer, stilistisch, ihr gegenüber nicht gar einen Rückschritt und Stillstand bedeuten! Gerade weil sie in politischen und sozialen Konfliktszeiten lebten, die der organischen Ausbildung eines reinern deutschen Kunststils nichts weniger als günstig waren; und die, wenn sie und weil sie vielfach die Dichtung zum Vehikel der neuen zivilisatorischen Ideen machten und machen mußten, am liebsten auf die Dramatik der Klassik, also denn doch wohl in diesem Fall auf Schiller zurückgriffen. Unwillkürlich! Denn der Schutzpatron jener sozialen Periode war ja wohl so recht eigentlich Schiller. Weit eher lagen die fruchtbaren Ansätze zu einer neuen deutschen dramatischen Entwicklung, von der Frühromantik her, in Kleists Werk.

Wir tun also nochmals am besten, wir gehen gleich ganz und gar auf die Frühromantik zurück. Johannes Schlaf.

(Fortsetzung folgt.)

Die Juden.

Der Heinetag wurde in den Räumen, aber glücklicherweise nicht von den Mimen des Lustspielhauses durch eine Aufführung gefeiert, die hoffentlich die Gelder für das geplante berliner Heinedenkmal vermehrt und die uns außerdem erfreulich zu Gemüte geführt hat, wie viel mehr wir an den Juden Heinrich Heine und Emanuel Reicher als an den „Juden" von Tschirikow besitzen. Reicher hat es nicht schwer, einem alten Glaubensgenossen die letzte Lebensechtheit zu geben. Diesmal hätte er dadurch nicht bloß Bewunderung erregt, sondern auch erschüttert, wenn er nicht im Augenblick des höchsten Schmerzes Zeit gefunden hätte, seinen verrutschten Gebetmantel so weit aus dem Gesicht zu schieben, daß uns von der Meisterschaft seiner Mimik nichts entgehen konnte. Bis dahin aber ließ der Schauspieler keinen von den Wünschen unerfüllt, die sein russischer Dichter unserm deutschen Dichter zu erfüllen großmütig gegönnt hatte.

Brich aus in lauten Klagen,
Du düstres Martyrerlied,
Das ich so lang getragen
Im flammenstillen Gemüt.

Es dringt in alle Ohren
Und durch die Ohren ins Herz;
Ich habe gewaltig beschworen
Den tausendjährigen Schmerz.

Tschirikow will ihn auch beschwören, und es begibt sich, daß er durch die saure Arbeit der dramatischen Form, durch verkleidete Männer und Weiber und durch gemarterte Gedächtnisse mit seinem Werk und dessen Aufführung weniger hervorbringt als Heine durch die bloße Behauptung: er habe gewaltig beschworen den tausendjährigen Schmerz.

Und da hat er ihm erschlossen
Die Halacha, diese große

Fechterschule, wo die besten
Dialektischen Athleten
Babylons und Pumpedithas
Ihre Kämpferspiele trieben.

Das ist plastischer, als wenn der Russe seine Schemen triviale Gespräche über Sozialismus, Orthodoxie und Zionismus führen läßt.

Manchmal nur, in dunkeln Zeiten,
Ward dir wunderlich zu Mut,
Und die liebefrommen Tätzchen
Färbtest du mit meinem Blut.

Das ergreift mich tiefer, als wenn ich auf der Bühne Edom in die Stube des Uhrmachers Leiser Frenkel stürmen sehe, dessen Seele ich nicht kennen gelernt habe. Die mißbrauchte künstlerische Form rächt sich immer. Heine ist Lyriker und macht lyrische Gedichte; Tschirikow ist Journalist und verfaßt Dramen. Er schreibt einen Leitartikel für „Ost und West", einen für die „Allgemeine Zeitung des Judentums" und einen für die „Sozialistischen Monatshefte" und glaubt, daß ein dramatischer Dialog daraus wird, wenn er sie nicht drucken, sondern von drei dialektischen Athleten aufsagen läßt. Da aber ein Drama außer einem Dialog auch eine „Handlung" braucht, so gibt er das neuste Telegramm, das er redigieren soll, statt in die Setzerei einem Arrangeur von lebenden Bildern und beschließt sein Stück mit der ausdrucksvoll gestellten Sensationsnachricht: Der Pöbel plünderte ein jüdisches Haus; die Tochter erschoß sich, den Vater traf der Schlag. Vorher hat sich der vielseitige Journalist noch als Benno Jacobson und als Rudolf Presber betätigt. Er hat durch ein paar billige Scherze die Unmündigen zu lächern, durch ein bißchen Liebelei die Unmännlichen zu reizen gesucht. Mit alledem hat er keine Dichtung und kein Drama geschaffen, weil er mehr Ohr für die Schlagworte als Auge für die Persönlichkeiten, mehr Sinn für die Tatsachen als Herz für die Schicksale gehabt hat. Was Tschirikow in drei langen Akten nicht hat fühlen machen können, das hat Heine in einer einzigen Strophe vermocht:

Wird einst die Zeit, die ewge Göttin, tilgen
Das dunkle Weh, das sich vererbt vom Vater
Herunter auf den Sohn — wird einst der Enkel
Genesen und vernünftig sein und glücklich?

— — — — — — — — — — — — — —

Als ich aus dem Theater nach Hause kam, fand ich die folgende Mitteilung vor:

„Eugen Tschirikows ‚Juden' sind von Jeremias von Jutroschin einer gänzlich freien Umarbeitung unterzogen worden. Die Handlung ist von vier auf drei ganz gleiche Akte gebracht. Das Stück spielt im Original vor Kischinew, lange vor dem Krieg und den Wirren und ist durch die Ereignisse der letzten Zeit längst überholt worden, wodurch es an Interesse viel verlor. Jeremias von Jutroschin hat die Handlung inmitten der herrschenden russischen Zustände gerückt, so daß das Drama nicht nur zeitgemäß wurde, sondern packender, weil dramatischer. Allen Personen ist notgedrungen eine wesentlich andre Weltanschauung gegeben worden; auch wurden mehr seelische Vorgänge aufgedeckt. In der Bearbeitung wird das tragische Schicksal nur einer Familie gezeigt: störende oder die fortschreitende Handlung hemmende Personen wurden weggelassen und deren Reden, soweit sie charakteristisch waren, den handelnden Personen in den Mund gelegt. Die typischen Figuren des Gehilfen und des Zeitungshändlers sind lebensvoller geworden; namentlich ersterer, von Tschirikow gänzlich fallen gelassen, wurde von Jeremias von Jutroschin liebevoll ausgestaltet und ist nun prägnanter; letzterer wirkt jetzt humoristischer und echter. Die andern, zum Teil unklaren Figuren sind mit festen Strichen umrissen. Manches der endlosen Reden blieb fort oder wurde aufs notwendigste zusammengezogen; vieles ist von Jeremias von Jutroschin neu hinzugedichtet worden. Die gründliche Umarbeitung hat auch eine vom Original abweichende Szenenfolge und führt in aufsteigender Linie zum tragischen Höhepunkt. Das Stück mutet jetzt wie ein völlig neues Drama an, das als ein gewaltiges Kulturbild unsrer Zeit bezeichnet werden muß. ‚Die Juden', wie sie im Lustspielhaus zur Aufführung gelangten, gaben nur die auf drei Akte reduzierte Handlung getreu dem Original".

So Jeremias von Jutroschin. Wer der Ueberzeugung ist, daß auch eine kleinere Äußerung des wirklichen Künstlers, wenn nicht das Ausmaß, so doch die Art seiner geistigen und schöpferischen Kraft verraten muß, der wird ermessen, wie heftig wir zu beklagen haben, daß im Lustspielhaus die „Juden" in der Bearbeitung von A. Bildner zur Aufführung gelangten. S. J.

Berliner Theaterkritiker.

IX.

Erich Schlaikjer.

(Seit dem 23. Januar 1905 an der „Welt am Montag".)

1905.

23. 1.

Das Modell. — Die Herrschaften, die überhaupt etwas zu spielen hatten, waren alle (mein Raum geht zu Ende, ich muß kurz sein) jeder Anerkennung wert.

6. 2.

Ein Sommernachtstraum. — Engels muß vor allem genannt werden.

Angele. — Waßmann und Vallentin muß ich einfach nennen, weil ich keinen Raum habe, mich mit ihren Vorzügen näher zu befassen.

Das Lumpengesindel. — Lettinger, Spira, Impekoven, Höflich muß ich summarisch nennen.

20. 2.

Schusselchen. — Wenn man die Frage ganz beantworten wollte, müßte man eine Abhandlung zur Psychologie des Dilettantismus schreiben, und dazu habe ich in diesem Augenblick zu wenig Zeit und zu wenig Papier.

11. 3.

König Oedipus. — Der Oedipus rührt wie kaum eine andre griechische Tragödie das alte Problem der Tragik auf, das tiefste Problem, das die Kunst überhaupt kennt. Es würde sich nicht schicken, von diesem Problem in einer Rezension zu handeln, die nun einmal mit dem Tage kommen und wieder mit ihm gehen muß.

Neben Heine muß vor allem Geisendörfer genannt werden.

Hans im Glück. — Der schöne Sonntag, den ich heute der Kritik gewidmet habe, geht zu Ende. Ich kann mich mit der Aufführung im einzelnen nicht befassen, obwohl sie es verdiente.

27. 3.

Wilhelm Tell. — Von den Damen müssen Frau Körner, Frau Arnold und Fräulein Rabitow genannt werden.

3. 4.

Der G'wissenswurm. — Neben Kainz muß vor allem Wehrlin genannt werden.

Meta Konegen. — Es ist mir heute leider unmöglich, mein altes Unrecht (gegen die Sorma) gut zu machen. Ich habe unter anderm

keine Zeit, was andern Menschen auch zu passieren pflegt, wenn sie büßen sollen.

Es müssen dann noch Waßmann, Herzfeld und Sabo genannt werden.

10. 4.
Der Misanthrop.

Im besondern muß dann noch Schindler genannt werden.

25. 4.
Der Privatdozent.

Allen voran muß Herr Arndt genannt werden.

Gyges und sein Ring.

In der schönen Aufführung . . muß an erster Stelle Erich Ziegel genannt werden . . . . . Und endlich muß Herr Paeschke als Gyges genannt werden.

15. 5
Der Pfarrer von Kirchfeld.

Von den schauspielerischen Leistungen . . müssen in erster Linie die Anna Birkmeier der Hansi Niese und der Wurzelsepp Thallers genannt werden. — Amalie Schönchen und Burg wären dann noch zu nennen.

22. 5.
Der Meineidbauer.
Die Kreuzelschreiber.

Burg als Fernerfranz, Lind als Hausierer und Balajthy als Huber wären noch zu nennen.

5. 6.
Ein Doppelselbstmord.

Über den „Doppelselbstmord" . . möchte ich mehr schreiben, als mir der Raum gestattet.

4. 9.
Hartleben-Abend.

Ein Zufall hat es mir unmöglich gemacht, die „Sittliche Forderung" zu sehen, die den Abend beschloß. Leider hat mich der obige Zufall auch gezwungen, eine Nachtkritik zu schreiben, und so bin ich genötigt, die Schauspieler einfach zu nennen, die mir in der Vorstellung erwähnenswert schienen. Ich nenne also die Namen: Albrecht, Grunwald, Triesch, Rickelt, Schiff, Stieler und Ziener. Auch Fräulein Poehnisch muß am Ende genannt werden . . .

18. 9.
Der zerbrochene Krug.

Ich habe leider nicht die Zeit, auch den Platz nicht, um mit breiten Strichen die Beamtenkorruption und Vergewaltigung zu malen, die den Hintergrund des berühmten Lustspiels bilden . . . Ich habe noch weniger die Zeit, auch könnte es nur in einem fachkünstlerischen Organ geschehen, um der Frage nachzudenken, ob Kleistens Lösung des Konflikts den höchsten oder, wenn man will, den tiefsten Forderungen der Kunst entspricht.

Die einzelnen Phasen der Thallerschen Leistung verdienten ihre besondere Würdigung. Ich stehe aber gerade in diesem Augenblick unter dem Fluch meines Berufs; ich kann nicht schreiben, was ich will, sondern muß schreiben, was der Raum gestattet. Ich kann also nur den prachtvollen Gesamteindruck erwähnen und neben Thaller die Namen Kuhnert, Abel, Werner und Bratt nennen.

25. 9.
Hannele. Benigne.

Marr wäre dann noch zu nennen und Sauer und Else Lehmann.

2. 10.
Hidalla.

Dann muß vor allem Frau Arnold genannt werden .... Grüning, Kuhnert und Reinert muß ich summarisch nennen.

23. 10.
Das Käthchen von Heilbronn.

Ich habe für die Dekorationen nun soviel Raum brauchen müssen, daß mir für die Schauspieler fast keiner mehr übrig bleibt, und darin spiegelt sich allerdings das Los, das dem Schauspieler beschieden ist, wenn der Dekorateur und der Maschinenmeister auf eigene Faust zu leben beginnen ... Dann wären Reinhardt und Winterstein zu nennen.

30. 10.
Das vierte Gebot.

Neben Thaller müssen dann sofort Frau von Lorée und Fräulein Marietta Olly genannt werden.

13. 11.
Ghetto.

In erster Linie muß Fräulein Grüning genannt werden.

Der Kaufmann von Venedig.

Über die Dichtung hätte ich manches auf dem Herzen, das ich unterdrücken muß, wenn ich den Schauspielern ihre Rechte nicht mindern will.

4. 12.
Amphitryon.

Auf einen Vergleich mit Kleistens „Amphitryon", so interessant er wäre, muß ich leider verzichten. Die paar Zeilen, die mir von meinem Raum jetzt noch übrig bleiben, lassen ihn nicht zu. Es bleibt nichts andres zu tun, als die Namen der beteiligten Schauspieler einfach zu nennen. Vor allem muß Giampietro genannt werden, der den ehrlichen Sosias mit viel Humor zur Geltung brachte. Auch Geisendörfer, Askonas, Hartberg, Claire Klein und Meta Jäger sind mit allen Ehren zu nennen.

18. 12.
Marquis von Keith.

Abel, Klein-Rhoden, Marie Freller und Tilly Niemann sind in kleinern Rollen zu nennen.

1906. 2. 1.
Maria Magdalene.

Ein berliner Café am Neujahrstag aber ist nicht ganz der Ort, um sich künstlerisch mit der Maria Magdalene auseinanderzusetzen.

15. 1.
Florentinische Tragödie u. a.

Von Schildkraut muß noch einmal ausführlicher geredet werden, als es heute der Fall sein könnte ... Biensfeld, Arnold, Sauermann und Henrich wären dann noch zu nennen.

29. 1.
Kinder der Sonne.

Licho, Tilly Waldegg, Ilka Grüning, Erich Walter und Marietta Olly wären noch zu nennen.

5. 2.
Oedipus und die Sphinx.

Mein Raum geht leider zu Ende, und so kann ich die Sandrock, die wir hoffentlich bald in einem modernen Stück sehen, nur nennen.

Josef Kainz.*)

... Es heißt, er habe die Jünglinge der deutschen Dichtung „nervös“ oder „dekadent“ gespielt; und so will man seine Macht über ein Geschlecht erklären, das nervös und dekadent ist oder doch sich fühlt. ...

Dekadent, neurasthenisch, morbid, es scheint, daß er in der Tat auf viele so wirkt. Ich kann nur entgegnen, daß ich ihn anders empfinde. Sein schlanker, turnerisch geschmeidiger Leib, so gestählt als biegsam, die federnden Gebärden, der Glanz der Stimme, die unsre schwer schleppende, dumpf dröhnende Sprache tanzen und fliegen macht, die geistige Kraft, die selbst in der letzten Leidenschaft noch regiert, und gar die List einer noch im Tragischen leise bisweilen aufblitzenden Ironie, dies sind mir Zeichen einer ungeheuern Gesundheit. Nein, er kam uns zur rechten Zeit, aber nicht weil er krank an dieser Zeit war, sondern stärker als die Zeit und frei von ihr. Oder doch: fähig, sich von ihr frei zu machen, eben durch seine Kunst. Im Leben mag er nervös ausfahrend, ungeduldig sein, wie ein Gefangener. Gefangene sind wir alle jetzt und dies entstellt uns, weil es uns verwehrt auszuschreiten, uns auszustrecken, auszuatmen; so müssen wir uns verdrücken, verengen, verkrümmen. Er aber bricht aus: auf die Bühne, hier ist er frei, hier darf er, was keiner von uns darf, er darf zu sich selbst! Und es ist nichts „Zeitliches,“ wodurch er dann auf uns wirkt, sondern er stellt das ewige Wesen des Jünglings dar, des reinen Jünglings, bevor ihn noch die Tücke der Welt eingefangen hat. Ich habe vor Jahren schon gesagt: die Kunst

*) Unter diesem Titel erscheint nächster Tage im „Wiener Verlag“ ein höchst lesenswertes Büchlein (Preis 50 Pf.) von Hermann Bahr, das sich hier zuvörderst selbst empfehlen möge.

des Kainz ist die Darstellung des platonischen Jünglings. Plato hat ja solche noch von keinem irdischen Dunst getrübte Jünglinge mit seiner zärtlichsten Liebe gehegt, in seinen Dialogen begegnen wir ihnen oft. In ihrer sanften und huldvollen Schönheit sehen wir sie da, vom Ringen ein wenig müde, an einer Säule lehnen, wie sie den Philosophen zuhören und sie ausfragen; denn sie möchten gern so gut werden, als sie schön sind. Manchmal stimmen sie auch, damit die Gefühle ihnen nicht das Herz sprengen sollen, die Hymne an die furchtbare Pallas an, oder sie gehen, umschlungen, in Gedanken hin und her. Man erinnere sich etwa des Charmides, den Sokrates einmal schildert: wie er bescheiden, sehr schamhaft, leicht errötend, wenn er mit den Weisen spricht, von einem tiefen Ernst, der aber doch heiter ist und gleichsam in der Sonne zu liegen scheint, und mit der innigsten Grazie der Gebärden über das Leben nachdenkt. Aber, nun dürfen wir doch, das hat schon Taine gesagt, wir dürfen nicht vergessen, daß eben diese Schüler des Plato zugleich auch die Krieger des Perikles waren: so gewaltsam und schrecklich vor dem Feinde als sonst zärtlich und sanft. Wie wir die Engel auf den Bildern, die sie mit dem Teufel kämpfen lassen, plötzlich Flammen sprühen und mit einem entsetzlichen Zorn über die Bösen fallen sehen, so sind die philosophischen Knaben die wildesten Helden geworden: denn das Gute ist sanfter Art und benimmt sich scheu, bis es bedroht wird, aber dann bricht es wie ein Element, mit Wut und Haß, verheerend über den Widersacher herein. Man wird es jetzt verstehen, wenn ich die Kunst des Kainz die Darstellung des platonischen Jünglings nenne, im Frieden und im Krieg.

Mit den feinsten und heitersten Farben malt sie das Glück der reinen Seele aus, aber keine hat jemals im Streit gegen die rohen Dinge, gegen die den Jüngling bedrohende Welt schrecklichere und erhabenere Akzente gehabt. Wie ein Guter sich gegen das Leben verteidigen muß, wie es ihn schlecht machen will und ihm doch nichts anhaben kann, ja, wie er am Ende im Leiden sogar noch durch seine Schönheit Herr über alle dunklen Mächte wird, dies ist immer ihr Sinn.

*

Seit 1899 ist er in Wien.

Er spielt hier noch immer seine alten Rollen, die Jünglinge Shakespeares und der deutschen Dichter. Aber er spielt sie anders. Und er spielt neue: den Franz Moor und den Tartuffe, an welchen er sich gelegentlich schon in Berlin versucht hatte, dazu den Angelo in Maß für Maß, Raimunds Valentin, den Dusterer und hoffentlich bald auch Mephisto, Jago, Shylock.

Er spielt die alten Rollen anders. Man könnte fast sagen: er spielt sie sich nach. Und darin ist manchmal eine leise Melancholie und manchmal etwas wie Spott und auch einige Gewaltsamkeit; und etwas Un-

gläubiges ist darin. Die Leute meinen dann: es sei doch eigentlich nur noch Technik und schon fast Manier. Sie irren. Es ist eher, wie wenn man unter alte Freunde aus vergangener Zeit gerät, die man lange nicht gesehen hat: und plötzlich schlägt man einen Ton an, unwillkürlich, zur eigenen Verwunderung, den man, so froh, so hell, jetzt längst nicht mehr hat, den Ton aus der vergangenen Zeit; und merkt das plötzlich selbst und freut sich und hört sich selber zu und ist gerührt und hilft noch ein bischen nach und lebt wieder auf. Und so lebt der junge Kainz in seinen alten Rollen wieder auf. Es ist nicht zur „Manier" geworden, er „spielt" es nicht bloß, das alles ist er doch einst gewesen und wird es jetzt wieder, durch Erinnerung, aber plötzlich fühlen wir ihn stocken, denn da fällt ihm ein: Gewesen! Aber ist er es denn deswegen nicht mehr? Man bleibt doch alles, was man jemals war; denn es wächst uns zu. Man wird nur mehr. Und in diesen Rollen darf er es nicht sein. Hier ist er nur ein Stück von sich, jetzt. Das andre hält er zu Wir aber fühlen es hinter ihm; gleichsam einen Schatten, das andre.

In seinen neuen Rollen sehen wir es, was es ist, das andre: er hat jetzt das Böse der Welt entdeckt. Wodurch vielleicht allein der Jüngling zum Manne wird. Dem reinen Jüngling ist das Böse wie ein plötzlich in die Welt einfallender Teufel, den er wieder hinausjagen wird. Er wird zum Manne, wenn er erfährt, daß das Böse zum Wesen der Welt gehört. „Er hätte, wäre er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt," sagt Fortinbras von Hamlet. Aber es ist das Tragische des Hamlet, daß er nicht „hinaufgelangen" kann. Er glaubt, der ewige Jüngling, daß er „zur Welt sie einzurichten kam." Der Mann lernt, sich in sie zu richten: indem er erfährt, daß das Böse in der menschlichen Natur ist, und diese Erfahrung, an sich und den andern, ertragen lernt.

Die Begegnung mit dem Bösen muß für Kainz ein ungeheures Ereignis gewesen sein. Sie hat ihn aufgeschreckt. Die sanfte Verlorenheit, in der sonst seine Kunst zu schweben schien, ist fort. Aufgeschreckt und doch auch fast — fasziniert. Seine Kunst schwelgt jetzt im Bösen, mit Tönen von einer Macht, Farben von einer Pracht, daß sie bisweilen an die Wut der italienischen Veristen streift, Novellis oder Zaccônis. Man spürt: hier hält ein Mensch Gericht mit seiner Jugend, hier fühlt er sich am Ende, hier gehts für ihn ins Unbegreifliche. Wie das letzte Geheimnis, einen furchtbaren Schatz, aus dem alle Rätsel strahlen, ein Sakrament der menschlichen Verborgenheiten, hält er das Böse mit ausgestreckten Armen empor. Und sein Mund, wie die Hölle glühend, speit Eis aus. Kochendes Eis. Das ist das Wort für seine Darstellung des Bösen. Kochend ausgeworfen, aber Eis. Das klingt absurd, wenn man es sagt. Und lächerlich. Aber im Tragischen bis an das Absurde zu dringen, bis zum Lächerlichen, bis der Schmerz zum Spaß wird, ist nun der seltsam beklemmende, schaurig betörende Reiz seiner neuen Kunst.

Er hat dann Momente, wo man verblüfft ist, wie er Mitterwurzer gleicht. Gar nicht äußerlich. Aber es ist derselbe Geist. Der Geist einer Verzweiflung, die in den Schlund des Menschlichen geschaut hat und erkennt, daß es nicht wert ist, daran zu leiden: Lacht Kinder, lacht, es ist das Einzige, wenn Ihr nicht lügen wollt, lacht, und dann können wir ja mit schön scheinenden Sachen spielen, wir lustigen Artisten!

Immer mehr Mitterwurzer. Natürlich ganz unbewußt. Gar nicht in der Form. Nur geistig, wesentlich. In diesem Unterton einer zuschauenden Geistigkeit, die mitten im Schmerz das Vergnügen eines Käfer spießenden Knaben hat. Er stellt die höchste Leidenschaft dar, Zorn, Eifersucht, Wut. Und er „spielt" sie nicht etwa bloß, man spürt, daß er sie „hat"; er hat sie, sie hat ihn, er ist sie. Aber dann spürt man plötzlich noch etwas. Nämlich: Ha, welche Lust, so zornig, so wütend zu sein! Und dann, manchmal ganz leise, noch etwas: das Qualis artifex!

Aber eben wenn er ihm oft schon völlig zu gleichen scheint, doch wieder gar nicht Mitterwurzer. Durch einen Ton nämlich, der diesem durchaus fremd war. Einen Nebenton von leiser Wehmut oder Sehnsucht, der nie verstummt. Dasselbe: Lacht, Kinder, es ist das Einzige! Nur klingt es hier in eine bange Frage aus. Dieselbe Lust an der Grimasse. Aber sie stockt plötzlich, wie vor Ekel. Und das: Qualis artifex! hat einen Akzent von Verachtung. Das Spiel hält manchmal plötzlich an, eben in der größten Lust und „Passion" des Spielers. Er sieht auf, der Blick wird drohend, die Stimme kalt. Und er schiebt die Rolle weg. Und jetzt, und jetzt, meint, fürchtet man, hofft man fast, wird er sagen müssen: Ich mag nicht mehr, es ist zu dumm, dies alles, was ich vor euch treibe, was ihr mit mir treibt, ist mir zu dumm!

Manche Leute sind dann beleidigt. Weil das zeigt, erklären sie, daß ihm der Respekt vor dem Publikum fehlt. Mag sein. Er hat ihm wohl immer gefehlt: denn eben dies allein, daß er nicht an das Publikum denkt, es gar nicht kann, weil er gar nichts von ihm weiß, sondern nur von sich, der sich hier erleben will, dies allein hat ihn zum Schauspieler seiner Generation gemacht. Aber, warnen andre Leute, die glauben gescheiter als jene zu sein, dann fehlt ihm eben jetzt der Respekt vor der Kunst, vor seiner eigenen Kunst. Nun, Respekt ist ein albernes Wort, doch der Glaube mag ihm fehlen, der Glaube seiner Jugend, unsrer Jugend an die Kunst. Wie aber, wenn er eben dadurch noch einmal der Schauspieler seiner Generation geworden wäre, der Schauspieler unsrer Reife jetzt, wie damals unsrer Jugend? Ein heroischer Mensch, der sich erleben will, und es in der bürgerlich verschrumpften Welt nicht kann — so rennt er auf das Brett, und hat er dann gelebt, sein heroisches Leben erlebt? Jetzt mag ihm dämmern, daß doch ein Atemzug des unmittelbaren Lebens mächtiger und seliger ist, ein einziger Atemzug, als alles Glück der Kunst.

Wie uns allen, seit wir reifen, dem wirklichen Leben zu, das aus uns kommen wird, aus unsrer Sehnsucht und aus unserm Ekel.

*

Kainz persönlich.

Eigentlich ein Eremit. Jetzt lebt er auch so. Fern von der Welt. Abgeschlossen. Eingesponnen. Höchstens mit ein paar Freunden. Aber auch unter ihnen doch immer allein. Seit je. Auch als er noch zu den Menschen ging. Einer, der innerlich allein ist. Der sich der Einsamkeit ergeben hat und sie mit sich trägt und nicht verlieren kann. Gleichsam am andern Ufer des Lebens. Und sieht nur manchmal her: Verwundert, aufmerksam, neugierig. Möchte wissen, wies da drüben eigentlich ist. Es erkennen wollen, scheint sein einziges Verhältnis zum Leben. Erkennen aus Büchern, die er um sich häuft. Aus seinen Zeichen, den Sprachen, in die er leidenschaftlich dringt. Aus seinen Gleichnissen, den Blumen, die er zärtlich hegt. Erkennen. Aber vielleicht nur, um dann desto sicherer allein zu sein. Freunde, die ihm zugelaufen sind, von jener Art, die sich anschmiegen und einschleichen will, klagen enttäuscht, daß man ihn niemals „haben" kann. Sie verstehen nicht, daß er auch sie nur erkennen will, als Exemplare der Menschheit; und dann ist es wieder aus, er bleibt allein zurück.

Und seltsam für einen Eremiten, er hat vielleicht nur eine einzige Leidenschaft: das Gespräch. Zunächst die Leidenschaft des Fechters, den es reizt, den andern auszuspüren, abzuhorchen, einzufangen. Als ein Meister der sokratischen Methode, die so zu fragen weiß, daß jener immer genau das antworten muß, was man will, um ihn zu zwingen. Dann aber auch, weil er fühlt, welche Kraft das Gespräch hat, produktiv zu machen: Das eigene Wort, von andern aufgenommen, kehrt wunderbar erneut zurück, mit Bedeutungen, die wir selbst ihm sonst nicht wußten, und indem wir mit dem andern reden, geht uns selbst der eigene Sinn erst auf, und wieder: der andre spricht, wir aber hören uns aus ihm. So sich in Gesprächen am andern zu genießen, darin ist Kainz unerschöpflich. Dann versinkt ihm die Welt, die Zeit steht still. Wir waren einmal in Petersburg zusammen. Wohnten im selben Hotel. Und saßen einst, nach dem Theater, in solchem Gespräch. Emanuel Reicher war dabei. Mitternacht vorüber, ging dieser schlafen. Wir blieben sitzen, rauchend, sprechend, einer sich aus dem andern hörend. Lange. Uns aber kurz. Plötzlich steht Reicher wieder da. Wir staunen. Was er will? Warum er nicht schläft? Er lacht uns aus. Zur Probe! Es war neun Uhr früh.

Sammelnd, lernend, sprechend, will er die Welt erkennen, an ihr aber nur sich selbst, das Wunder der eigenen Seele. Dann in seiner eigenen Kunst, spielend, zeigt er es. Und leise mag ihn frösteln, daß er dies nur in der Kunst darf, immer doch nur spielend.

Hermann Bahr.

Maskenscherze.

Mitternacht war vorbei, und, alles Sträubens ungeachtet, zwangen wir unsre Damen mit zärtlicher Gewalt, sich zu demaskieren, während von nebenan der aufreizende Rhythmus eines Walzers durch die schweren dunkelroten Portieren drang. Zu meinem Entzücken erkannte ich, daß ich die hübsche, blonde Alice, die sentimentale Liebhaberin unsres Stadttheaters auf meinen Knieen hielt, und daß also meine Ahnung das Geheimnis dieses roten Dominos richtig erraten hatte. Dem Statthaltereikonzipisten, den wir wegen seiner vornehmen Allüren „Baron" zu nennen liebten, war in Rolla, der naiven Kollegin Alicens, ein nicht minder hübscher Falter zugeflogen. Und der schweigsame Oberleutnant hatte sich eine blonde Sphinx erobert, deren Name uns ebenso unbekannt war, wie uns ihr Wesen mit seinem verruchten Parfüm von Verderbtheit und Grausamkeit bekannt schien.

„Sehen Sie, Fräulein Alice", sagte ich zu meiner Dame und goß ihr einige Tropfen Champagner in den Halsausschnitt des Ballkleides, „ich hätte meine Wette gegen den Baron gewonnen".

„Sie wollen es erraten haben, daß ich unter dem Domino stecke?"

„Ich wollte mich auf die Wette nicht einlassen, weil ich fürchtete, daß Sie sich mit ihm verschworen haben könnten", sagte der Baron.

„Oh bitte, Diskretion ist für Masken Ehrensache". Und Alice lachte mir so drollig gerade ins Gesicht, daß ich ihre ein wenig gepuderte Nase küssen mußte.

„Er behauptet nämlich", fuhr der Baron fort, der auf mich wegen einer erst kürzlich vorgefallenen Affaire nicht ganz gut zu sprechen war, „den großen Instinkt für Frauen zu haben".

Nun lachte die blonde Sphinx des Oberleutnants, laut, ein wenig grell mit dem Lachen Alices verglichen, wie ein Gong neben dem Geläut eines Spieles von Silberschellen: „Die Männer würden nicht von Instinkt sprechen, wenn sie wüßten, wie komisch das den Frauen klingen muß. Wir wissen, wie es darum bestellt ist. Ihr Instinkt, meine Herren, ist nur eine vom Größenwahn erfundene Lüge. Nichts ist leichter zu täuschen als dieser Instinkt, dem aller Zusammenhang mit der Natur abgeht".

„Oh bitte", sagte ich, denn es verdroß mich, meinen Instinkt, dem ich soeben einen Sieg zu verdanken hatte, so herabsetzen zu hören, „diese Eigenschaft ist angeboren, wie jeder Instinkt, sie wird durch Übung entwickelt und gestärkt und geht durch Nichtgebrauch verloren. Meine Freunde werden mir bezeugen, daß ich die Übung für mich habe". Indem ich versuchte, im Gesicht Alices die Zustimmung zu meinen Worten zu finden, mußte ich bemerken, daß ein ungewöhnlicher Ernst sie von mir zu entfernen schien.

„Nein, nein", sagte das blonde Mädchen, „alle Männer sind zu täuschen, selbst die Erfahrensten. Durch ein paar Lappen und ein paar Strümpfe, durch das da" . . und sie raschelte ein wenig mit der gelben Seide ihres Rockes, zog ihn dann etwas empor und zeigte die kleinen weißen Ballschuhe und ein Stückchen der schwarzen, durchbrochenen Strümpfe, durch die ein rötliches Fleisch schimmerte, wie der Morgen durch die Netze der Nacht. „Die häßlichsten Frauen siegen über Ihre großartigen Instinkte, wenn sie sich gut anzuziehen wissen."

Der Baron brachte einiges über die Zuchtwahl vor, das er sich auf dem Umweg über mich angeeignet hatte, und behauptete nun, durch die Opposition widerwillig an meine Seite gedrängt, gleichfalls die Untrüglichkeit unsrer Instinkte. Alice aber schlug sich zu unsrer Gegnerin: „Ich muß dieser Zweiflerin beistimmen und ich behaupte sogar, daß es jedem einigermaßen geschickten Mann gelingen wird, sein eigenes Geschlecht zu täuschen; ja, wenn er seiner Maske einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu geben versteht, die ganze Liebesraserei zu entfesseln, deren Entfachung sonst unser schönes Vorrecht ist".

„Ich habe etwas dergleichen in den Aufzeichnungen des Benvenuto Cellini gelesen", sagte der schweigsame Oberleutnant — dieser Oberleutnant las sonderbarerweise wirklich und war vielleicht darum so schweigsam — „er führte einer lustigen Gesellschaft seinen jungen Diener als Frau verkleidet vor und hatte das Vergnügen, daß sich alles in den Burschen verliebte. Freilich war dieser Junge auffallend hübsch und zart wie eine Frau".

Alice sah mit jenem Blick, den ich an ihr schon kannte, von uns fort und durch die Schleier der Gegenwart in eine lebendige Vergangenheit. „Aber es muß nicht einmal ein zarter und feiner Junge sein; jedem ihres Geschlechts, wenn er nicht gerade einem Athletenklub angehört oder Opernbassist ist, kann dasselbe gelingen. Ich will Ihnen eine kleine, recht sonderbare und blutige Geschichte erzählen, und wenn sie auch nicht gerade schmeichelhaft für uns Frauen ist, so ist sie doch wahr und überzeugend. Sie vermögen an ihr im Kerne die Richtigkeit unsrer Behauptungen zu erkennen. Vielleicht giebt ihr das noch einen weitern Vorzug, daß sie in meiner eigenen Vergangenheit spielt, und daß ich als Publikum bis zu gewissem Grade an ihr beteiligt war. . . . Sie wissen, daß meine Theaterlaufbahn recht tief unten begann, von der Pike sozusagen, wenn sich dies von einem so friedfertigen Beruf sagen läßt" — hier wechselte Alice mit Rolla einen Blick lächelnden Einverständnisses — „oder besser und unverblümter, von der Schmiere an. Mein zweites oder drittes Engagement brachte mich ein wenig höher, in eine ungarische Stadt, deren Theater wenigstens einen Direktor besaß, von dem man doch drei- oder viermal in der Saison die Gage erwarten konnte. Ich war gezwungen, mich nach einem einigermaßen soliden Verhältnis umzusehen, und fand

es endlich mit dem Sohn eines Fabrikanten, der den Ruf eines Lebemannes mit meinen Toiletten und dem größten Teil meines Unterhalts zu bezahlen geneigt war. Mit ihm saß ich die halben Nächte stumpfsinnig oder betrunken in dem einzigen Nachtkaffeehaus der Stadt, und mit ihm besuchte ich auch den Maskenball, von dem ich jenes Erlebnis heimbringen sollte. Der Ball fand in dem großen Saal eines Hotels statt, der noch in seinen Winkeln Reste früherer Festlichkeiten bewahrt zu haben schien, denn hier war die einzige Gelegenheit zu jenen Nachahmungen hauptstädtischer Genüsse, in denen sich die Gesellschaft der Stadt von Zeit zu Zeit gefiel. In dem von drückenden Galerien umrahmten Saal, zwischen den mit grellen ungarischen Nationalfarben geschmückten Wänden, mischte sich alles, was in der Stadt und in ihrer Umgebung Anspruch auf elegante und auffallende Lebensführung machte, zu einem Taumel, dessen Glut und bacchantische Wildheit sich nur der vorstellen kann, der die gehetzte und unbesonnene Art der Ungarn kennt. Dieses durchaus unsympathische Volk, dessen Ritterlichkeit eine der vielen ethnographischen Phrasen ist, an die man in Deutschland blindlings glaubt, geriet mit dem Fortschreiten des Festes in eine Raserei der Sinne, so töricht wie nur der Ausbruch höchst gespannter animalischer Kräfte. Unter den vielen, die sich wie Besessene geberdeten, fiel mir ein Mann mit einem großen, schon grau gesprenkelten Vollbart auf, über dem der traditionelle magyarische Schnurrbart horizontal wie die Arme einer im Gleichgewicht befindlichen Wage mit fein zugedrehten Spitzen wegstand. Er fiel mir in dem Haufen der toll gewordenen Männer durch seine unerschütterliche Ruhe und durch die vornehme Art auf, in der er mit seiner Dame, einem großen, schwarzhaarigen Mädchen verkehrte."

In diesem Augenblick sah ich — meiner alten Gewohnheit folgend, auf den Gesichtern der Zuhörer nach dem Eindruck des Erzählten zu suchen — daß die blonde Sphinx unsers Oberleutnants mit einem ganz sonderbaren Ausdruck zuhörte. Ihr Gesicht trug die entlegensten Elemente verborgener Gemütsbewegungen zusammen und maskierte sie mit einem Lächeln. Sie sah in diesem Augenblick viel älter aus; als sie merkte, daß ich sie beobachte, verlor sich dieser Ausdruck von Gespanntheit, von lauernden Raubtierinstinkten hinter vollkommener Gleichgiltigkeit.

Alice fuhr fort, indem sie mit ihrer schmalen, roten Zunge nach Katzenart rasch über die Lippen leckte: „Mein Begleiter nannte mir auf meine Frage den Namen des Mannes und fügte hinzu, daß er ein steinreicher Gutsbesitzer aus der Umgebung sei, der durch seine Extravaganzen und seine sardanapalischen Liebesabenteuer in weitem Umkreis berüchtigt war. Sie, meine Freunde, wissen, daß uns Frauen nichts gefährlicher wird als ein Mann, der durch seine verruchten Liebesabenteuer in aller Leute Mund ist, und da mir zudem mein Begleiter nicht genug von dem Reichtum dieses Magnaten erzählen konnte, stiegen allerlei törichte Hoff-

nungen in mir auf — kurz, ich wußte es durchzusetzen, daß sich mein Freund dem Gutsbesitzer näherte, ihn mir vorstellte, und wir uns vereinigten, um dieses Fest gemeinsam zu verbringen. Ich machte mich sofort daran, den Mann für mich zu gewinnen, und wandte alle meine Künste an. Aber ich mußte bemerken, daß er allzu sehr an seiner schwarzhaarigen Freundin hing, und von ihr mit solchen Kräften gebannt wurde, daß er für mich nicht mehr als die landläufige Galanterie übrig hatte. Meine Anstrengungen blieben umsonst, und da es die Maske verhinderte, die pikanten Reize meines Gesichts — nicht wahr, meine Freunde! — zu Hilfe zu nehmen, mußte ich den Rest meiner Hoffnungen auf die Zeit nach Mitternacht verschieben. Wir hatten gerade wieder einmal das Gewühl durchtanzt und saßen, von der Anstrengung dieses Vergnügens erschöpft, zu Viert in einer der rotgepolsterten Nischen, als vor uns, in dem Getümmel der Masken, eine neue Erscheinung auftauchte. Es war eine als pariser Chanteuse verkleidete Maske, eine Gestalt, die ihren robusten Bau mit einem solchen Aufwand von Seide und Spitzen zur Eleganz verfeinert hatte, daß sie durch dieses Raffinement unter dem Schwarm der von der Leihanstalt zurechtgemachten Kolleginnen auffiel. Die Aufmerksamkeit eines Teils der erhitzten Männer hatte sich ihr sofort zugewandt und ließ sie ihr durch das Gewühl nachfolgen. Bald war sie von einem ganzen Kreis von Bewunderern umgeben, bald schlug sie sich wieder mit Energie und Geschicklichkeit durch. Sie tauchte auf und verschwand, und plötzlich kam sie aus dem dichtesten Gedränge geradewegs auf unsre Nische zu, setzte sich neben meinen Nachbarn hin und bat ihn mit einer merkwürdig tiefen und klangvollen Stimme, sie von den allzu Zudringlichen zu befreien. Der Magnat erhob sich augenblicks in seiner ganzen imposanten Ruhe und Größe und scheuchte den Schwarm der Nachdrängenden zurück. Von seiner gebieterischen Handbewegung eingeschüchtert, verzogen sich die Begehrlichen, knurrend und mit hassenden Blicken, wie bissige Hunde, denen die Peitsche droht. Die Chanteuse verließ uns nicht mehr, als ob sie froh wäre, bei uns einen Schutz gegen die stürmischen Leidenschaften gefunden zu haben und kehrte ihre ganze Liebenswürdigkeit, eine seltsame, spöttische und ein wenig brutale Liebenswürdigkeit ihrem Retter zu. Ich sah zu meinem Erstaunen, wie der würdige Magnat, der so ganz im Bann seiner Freundin schien, sich an diesem Weib erhitzte, wie er seine Begleiterin zu vernachlässigen begann und sich ausschließlich mit dem Schützling unterhielt, der ihm bald zutraulich immer näher rückte. Die beiden verließen uns und rasten in wilden Tänzen durch den Saal, unermüdlich, wie zwei Liebende, die sich nach langer Zeit wieder gefunden haben. Er umgab sie mit tausend erfindungsreichen Galanterien, ließ sie nicht einen Augenblick aus den Augen, und, wenn sie aus dem Saal ging, begleitete er sie und brachte sie wieder zurück, immer in Bereitschaft, die in einiger Entfernung

lauernde Verehrerschar wegzujagen. Je ungezogener und spöttischer sie sich benahm, desto heißer wurde er, und desto mehr schien er seine Freundin zu vergessen. Irgend etwas warnte mich vor diesem Wirbel von Leidenschaften. In dem Saal, der die Menschen aneinanderpreßte und sie wie in einem Kessel zum Sieden brachte, bereitete sich etwas vor; meinem durch das Benehmen dieser Chanteuse erwachten Instinkt — denn wir, wir Frauen, haben Instinkte — gesellte sich die gespannteste Aufmerksamkeit. Diese Knöchel, diese Hüften, dieser Nacken hatten so gar nichts Weibliches an sich, die Spitzenärmel bedeckten eine ausgebildete Muskulatur nur zur Not, die rotblonden Haare unter dem großen Bänderhut schienen lose wie eine Perücke zu sitzen; ich brauchte nur die Freundin des Magnaten anzusehen, um zu wissen, daß sie ebenso wie ich davon überzeugt war, daß diese Fremde ein verkleideter Mann sei. Während ich jedoch die Komik der Situation mit einer ganz deutlichen Genugtuung genoß, sah ich das Mädchen von den Flammen einer qualvollen Beschämung durchrast. Ich konnte noch lachen, als auch mein Begleiter Feuer fing und sich zu der immer wieder zurückgedrängten Schar von Bewunderern gesellte, aber als ich sah, zu welcher Glut des Hasses sich die Beschämung meiner Nachbarin umwandelte, begann ich einen Ausbruch der unbändigen Triebe dieser so unmittelbar empfindenden Menschen zu befürchten. Die Begierden und Leidenschaften lagen gleichsam nackt zu Tage und zeigten sich in ihrer ganzen schillernden und gefährlichen Pracht. Es war ein beängstigendes Schauspiel, den würdigen Magnaten zu sehen, wie er sich um die falsche Chanteuse bewarb, und wie er sich in nichts mehr von den andern Männern unterschied. Plötzlich fühlte ich dicht an meinem Ohr den Atem seiner Freundin, so heiß, daß ich zurückfuhr: „O, ich werde mich rächen", zischte sie, „ich werde mich rächen." Als die große Uhr im Saal ihre Zeiger übereinanderschob und die Masken herabgerissen wurden, suchten wir ein kleines Nebenzimmer auf, in dem wir bei einigen Flaschen Wein unsre Enthüllung feiern wollten. Hier war durch die Fürsorge des Magnaten eine reiche und prächtige Tafel bereitet und der Stuhl, auf den er seine neue Freundin niederzwang, war wie ein Thron mit Blumen geschmückt. In seiner Raserei trank der Magnat so rasch, daß ich immer ängstlicher um den Ausgang besorgt wurde. Die Chanteuse weigerte sich noch immer, ihre Maske herabzunehmen, als wir beide uns schon längst demaskiert hatten und stachelte die Leidenschaft des Barons zu einem Grade an, der seinen Leib, wie hochgespannter Dampf die Kesselwände, zittern machte. Nach dem ersten Gang erhob er sich mit dem gefüllten Glase und rief uns zu: „Meine Damen und Herren, ich kann es nicht länger verantworten, meine liebe Freundin hier unter uns hinter einer neidischen Larve sitzen zu lassen, und auf die Gefahr hin, mir ihre Gunst auf eine Viertelstunde zu verscherzen, wage ich es, die Wolke, die ihre Schönheit verhüllt, zu zerreißen." Er ließ sein volles

Glas plötzlich zu Boden klirren, fiel die Chanteuse wütend an und zerrte ihr die Maske herab. Wir sahen in ein hübsches, verlebtes Männergesicht mit einem kleinen schwarzen Schnurrbart und hörten, wie er in einem lang verhaltenen Lachen schallend losbrach. Da aber schrie ich auf, denn ich sah, mich von ihm zu dem verhöhnten Verehrer wendend, die furchtbarste Veränderung eines Ausdrucks, die keine noch so groteske Phantasie nachschaffen kann. Der Magnat wurde ganz weiß wie das Tischtuch, dann schienen ihm die Augen aus den Höhlen treten zu wollen, seine Hände fuhren wie im Krampf planlos in der der Luft herum und plötzlich — ehe jemand den Sinn der Bewegung erfaßt hatte — ergriff er ein spitzes Messer, das neben seinem Teller lag und stieß es, oberhalb des Miederrandes, in die Brust des Mannes. Ein schrecklicher Tumult entstand, die Kellner liefen herbei, man versuchte zu retten, ich muß fruchtbar geschrieen haben, denn irgend jemand wies mich barsch zur Ruhe. Da wollte ich zu der Freundin des Mörders flüchten, aber ich fand sie nicht, sie war im Getümmel verschwunden. Inzwischen war alles vorbei. Der junge Mann, um dessen entblößten Leib die Chanteusenkleider in Fetzen hingen, lag auf dem roten Plüsch des Sofas und war tot. Ich hörte, wie mein Begleiter dem Mörder zurief: „Fliehen Sie, fliehen Sie rasch, ich will Ihre Angelegenheiten ordnen.“ Aber in dem Augenblick, in dem sich der Baron zur Flucht wandte, traten zwei Polizeibeamte unter die Portieren des Zimmers und nahmen ihn fest. Er hat Zeit bekommen, über den Instinkt der Männer nachzudenken. Meine Geschichte ist zu Ende.“

Wir schwiegen alle und sahen Alice an, die ihr Glas langsam austrank. „Hören Sie,“ fragte der Baron, „und wer war der Ermordete?“

„Der Sohn des Gutsnachbarn seines Mörders. Er war in Paris gewesen und hatte sich eine Pariserin als Geliebte mitgenommen; ihre Kleider hatten ihm den Tod gebracht.“

„Aber die Freundin des Magnaten“, fragte die sanfte Rolla, und es war deutlich zu sehen, wie angenehm ihr das Gruseln war. „sie ist um ihre Rache gekommen?“

„O nein“, sagte die blonde Sphinx, indem sie ihren Arm von dem Nacken des Oberleutnants löste, „sie hat ihre Rache gehabt. Denn während die andern jammerten und hin- und herliefen, hat sie die Polizei geholt.“

Alice sah von ihrem Glase auf: „Sie? .. Sie! .. wahrhaftig Sie sind es. Ja — Sie sind es. Aber, hören Sie, damals waren sie doch schwarz.“

„Mag sein! Aber wenn ich nicht irre, waren auch Sie damals auf jenem Ball eine Zigeunerin mit offnem schwarzen Harr.“

„Mein Gott! Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns mit ihnen“, sagte Alice, und mit einigen philosophischen Bemerkungen über die Mode glitt sie geschickt zu einem andern Thema hinüber.

Karl Hans Strobl.

Dialog.

Wir sitzen zusammen und sehn uns nicht an —
Wir wissen, daß wir uns ganz verstehn.
Wenn Worte hinüber, herüber gehn,
So wollen wir nicht unser Schweigen stören,
Wir wollen nicht Frage und Antwort hören —
Wir lauschen ein jeder demselben Lied,
Das des andern Worte tief heimlich durchzieht
Und all seine Bilder von innen durchglüht:

„Wir lieben das Leben — das Leben ist schön,
Ist schön, weil es traurig und häßlich ist,
Weil man Freuden entflieht, weil man Leiden vergißt,
Weil Nebel die Sonne uns purpurner zeigen,
Und weil wir im Lärmen am tiefsten schweigen.
Wir lieben die Lust unsrer wissenden Augen
Die so im Leiden zu wühlen taugen,
Wir lieben mit listigem Wort zu umschlingen
Das nie zu Sagende hinter den Dingen —
Von niemals zu ratenden Rätseln umgeben,
Wir lieben zu raten.
Wir lieben das Leben."

Fero.

Rundschau.

„Spätfrühling" am Burgtheater. Es war ja im ganzen ein recht unerfreuliches Ereignis. Niemand wollte diese gerührte Betrachtung mutloser Sanatoriumsfreuden für ein Lustspiel nehmen. Kaum die Darsteller selbst; ihr guter Wille, diesem anämischen Theatergebilde etwas rotes Blut einzupumpen, verflog ohne Resultat in der Atmosphäre eisiger Temperamentlosigkeit, in der sich jetzt die imaginäre Anmut der einst so bedeutenden Frau Hohenfels mühselig konserviert. Das ganze Spiel erstarrte an der Kälte und Leere dieser Figur, die doch sein lebenspendendes Herz hätte sein müssen. Freilich hat auch im Buch dieses Herz nur einen recht matten Puls; von seinen zauberischen Wirksamkeiten wird immer bloß geredet, ohne daß man irgendwann diese vitalen Kräfte auch unmittelbar zu spüren bekäme. Die wesenlose Blässe dieser Person hat vermutlich den Irrtum verschuldet, nur unsre vornehmste Schauspielerin — und das ist Frau Hohenfels — wäre imstande, der Rolle die rechte Bedeutung und menschliche Distanz vor den andern zu geben. Sie distanzierte sich aber gleich aus dem Stück und aus jeder intimern Wirklichkeit hinaus. Um dieses kühle, schattenhafte Bild standen unsre lustigen Realisten, die ihre Rollen tapfer in die Hände genommen hatten, natürlich ohne Halt und ohne Zusammenhang. Am meisten verlor Thimig dabei, dem für seinen ehrlich und sorgsam gezeichneten Neumayer das kräftige Gegenspiel fehlte. Und das ist schade; denn die Rolle liegt so sehr auf dem jetzigen Entwicklungswege dieses gescheiten und herzlichen Künstlers, daß ihr fröhliches, fort-

wirkendes Gelingen seine Kräfte um ein gutes Stück weiter geführt hätten. Seit Jahren ist er nun in einem heikeln und gefahrvollen Übergang: von der frisch gelenkigen Lustigkeit der Jugend zu dem stillern, über alle Tiefen der Tragik hingebreiteten Humor ausgereifter Charaktere. Es wird ihm nicht leicht gemacht. Die Drolligkeit und Pfiffigkeit seiner famosen Lustspiel-Jungen von ehedem läßt sich nicht ganz verwischen, und sein breit behaglicher Ton muß sich noch mit fühlbarer Mühe zu jener Festigkeit zusammenpressen, der man erst den ernsthaften Untergrund jenes männlichen Humors glauben kann. Das diskreditiert natürlich auch sein Geberdenspiel, das im lockern Medium der allzu weichen Sprache sich oft viel komischer ausnimmt, als es gemeint ist, und als es sonst erscheinen müßte. Aber seine sichere, rastlos strebende Intelligenz kommt allmählich über die Widerspänstigkeit der präformierten Mittel und der verwöhnten Hörer weg. Und weil es sich da um die Erhaltung und Neubefruchtung wertvollster künstlerischer Kräfte handelt, wäre eben ein voller und weiterklingender Erfolg Thimigs in dieser für ihn bedeutsamen Rolle so wünschenswert gewesen.

Das Stück — nun ja, es hat seinen schnöden Mißerfolg einigermaßen verdient. Aber wenn wir ihm unsre enttäuschte Lachlust verziehen haben, bleibt vielleicht doch noch ein tröstlicher Gedanke: daß nämlich hier der ängstlichste, der unfreiste aller modernen Dichter zum ersten Mal mit einem schüchternen Lächeln über seine Welt hinaufzukommen trachtet. („Pauline" zählt nicht; das war eine abgeschriebene fremde Welt.) Vielleicht bringt nun dieses Lächeln seiner von Jugend auf tragisch mißbrauchten Innigkeit die Erlösung zur leichtfließenden Grazie, zur heitern Anmut; vielleicht führt es ihn in die hellern Höhen des schwerlosen Spiels mit zärtlich erfaßten Schicksalen hinauf. Vielleicht . . . Der Anfang war ja nun nicht vielversprechend. Aber Georg Hirschfeld hat uns schon einmal Schönes hoffen lassen, und alle spätern Niederlagen haben den Glauben an seine innern Quellen nie ganz vernichten können. Auf jeden Fall ist es besser, den auf neuen Wegen Ringenden gläubigen Herzens ein Streckchen zu geleiten, als ihn mit giftig erbostem Faustſtoß gleich vollends in die Irre zu jagen.

Willi Handl.

Don Pasquale. Temperament, Beweglichkeit der Zunge und Gliedmaßen, schillernde Gesangskunst, ein leichtes, lächelndes Hinwegschweben über Text und Handlung, charakterisierte das Spiel des Bonci-Ensembles in „Don Pasquale", das Spiel von Italienern in einer italienischen Oper. Und der einheitliche nationale Stil durchdrang dabei bestimmend die einzelnen Individualitäten der ausübenden Künstler, formte sie zu einem organischen Ganzen und gipfelte triumphierend in einer glänzenden Vollkommenheit der Gesamt-Darstellung. Man kann sich eines heimlichen Vergleichs zwischen dieser italienischen Aufführung des „Don Pasquale" und der deutschen in der „Komischen Oper" kaum erwehren. Allein unser Mangel an einer nationalen Stil-Einheitlichkeit in heitern Opern macht jene makellos abgerundete Vollendung der Gesamtleistung von vornherein unmöglich. Wir dürfen gerechterweise vorläufig weniger das Ganze als die einzelnen Leistungen betrachten, und von diesem Standpunkt aus muß die Aufführung des „Don Pasquale" in der „Komischen Oper" als gelungen bezeichnet werden. Die meiste Anerkennung scheint mir Herr Egenieff als Dr. Malatesta zu verdienen und

zwar wegen der vornehmen, diskreten Weise seines Spiels und Gesangs. Er näherte sich von allen am meisten dem Stil der Oper, obgleich auch ihm jenes fast unmerkliche Hinübergleiten der Stimme aus der Cantilene ins Parlando, und umgekehrt, versagt ist, durch das die Italiener gerade den flüchtigen Rhythmus des Werkes so zauberhaft verwirklichten. Den diametralen Gegensatz zu Egenieff bildete Frau Kauffmann, die soubrettenhaft-raffiniert die Rolle der Norina übertrieb und somit durchaus die Grenzen gemeinschaftlicher künstlerischer Wirksamkeit ignorierte. Die Schönheit, Klarheit und Beweglichkeit ihrer Stimme jedoch muß man gelten lassen. Ludwig Mantler als Don Pasquale bezwang wieder durch seine urwüchsige Komik; aber auch bei ihm spürte man empfindlich den oben erwähnten Stil-Mangel, da es Augenblicke gab, wo er ins berliner Possenhafte geriet und sich mit dem Wesen seiner Rolle und des ganzen Werks absolut nicht ausglich. Dasselbe gilt auch von Jean Radolovitch, der ein viel zu sentimentaler, schwerblütiger Ernesto war. Übrigens ist eine unangenehme Eigenschaft seiner Stimme, daß sie bei lang ausgehaltenen Tönen infolge Abnahme der Atemstärke sich plötzlich in ein dünnes Krähen verwandelt, das allmählich, mit komischer Wirkung, zitternd hinwegstirbt.

O. J. Bierbaums neue Verdeutschung des Textes, die nur das Eine und Notwendigste anstrebte: die deutschen Worte den Noten genau wie die italienischen unterzulegen, kommt den Sängern hülfsbereit entgegen, und nachdem nun so eine klare, verständnisvolle Deklamation der Worte hergestellt ist, wird sich, meiner Meinung nach, die Oper dauernd im Repertoire der deutschen Bühne halten. G. G.

Luisentheater. Die Besonderheit dieses Theaters ist, daß es sich die Erfolge der großen berliner Bühnen zu Nutze macht. Nachdem es dem Schauspielhause Tell und Götz, dem Neuen Theater Minna von Barnhelm, Kabale und Liebe und den Sommernachtstraum nachgespielt hat, gibt es jetzt den Kaufmann von Venedig. Ist schon die Tatsache an sich bezeichnend dadurch, daß sie an die Praxis der Provinztheater erinnert, deren Repertoire ja auch in Berlin gemacht wird — und nicht nur in Bezug auf die Neuheiten, denn allenthalben in der deutschen und österreichischen Provinz ist jetzt der Sommernachtstraum in Baruchscher Ausstattung, natürlich petit théâtre, mit oder ohne Drehbühne (das Wesentliche sind die Bäume) der Clou der Saison — so verdient doch auch die Aufführung aus prinzipiellen Gründen ein paar Worte. Vor allem, weil sie von der berliner Presse, soweit diese von den Premièren in Berlin S.W. Notiz zu nehmen pflegt, mit der üblichen wohlwollenden Anerkennung bedacht worden ist, die die weniger verhätschelten Kollegen der Direktion und der Mitglieder stets, und nicht ohne einiges Recht, zu verstimmen pflegt. Was bei Reinhardt die höchstgestimmten Ansprüche noch in dieser oder jener Beziehung unbefriedigt läßt, kann nun freilich wohl bei Rosenfeld (bitte, nicht Löwenfeld), an der Anspruchslosigkeit seines Publikums gemessen und nach diesem Maßstab beurteilt, genügen. Aber es muß doch befremden, in einer solchen Aufführung nicht den geringsten fördernden Einfluß des ringenden Bemühens, das im Deutschen Theater unter der Leitung Reinhardts zum Ausdruck kommt, ersichtlich werden zu sehen. Die Macht, gegen die beim Theater Götter selbst vergebens kämpfen, ist die Tradition. Es erben sich nicht nur Gesetz und Rechte wie

eine ewige Krankheit fort. Es gibt dagegen nur ein Mittel: eine neue Traditionsbildung muß bei den Musteraufführungen, die z. B. Brahm seinen Hausgöttern bietet, und bei den von neuem Geist erfüllten Klassikerinszenierungen Reinhardts einsetzen. Es ist auch garnichts Seltenes, daß Provinzdirektoren nach Berlin kommen oder ihre Regisseure entsenden, um von den reichshauptstädtischen Theaterleistungen nach Möglichkeit zu profitieren. In Berlin selbst dagegen ist noch, unter dem Schutz der Presse, eine Aufführung möglich, die dieses neuen Geistes nicht den leisesten Hauch verspüren läßt. Von der Unzulänglichkeit der Mittel soll keine Rede sein. Aber wieviel hätte ein einziger Besuch des Deutschen Theaters den Spielleiter über Einrichtung des Textes, Betonungen, Auffassung der Rollen, Ökonomie der Szenen, Herausarbeitung der Höhepunkte, Entwicklung des Dialogs, Arrangement der Ensembleauftritte usw. usw. lehren können! Wie dankbar hätte jeder an dieser Stelle das leiseste bemerkbare Bestreben anerkannt! Statt dessen muß man einen Kaufmann von Venedig ältesten, „totesten" Schemas erleben, in dem die Unfähigkeit der Mimen gering erscheint neben der vollendeten Indolenz der Leitung. Marsyas.

Ein englischer „Nero". Auch Herr Stephen Phillips — wie vor ihm Pietro Cossa und eine Unzahl deutscher Oberlehrer — hielt Nero für einen besonders günstigen Stoff und machte sich mit Eifer daran, nicht gerade ihn weiß zu waschen, wohl aber den „Unmenschen" zu vermenschlichen. Man kennt Geibels Vermenschlichung des Tiberius, die es, Gott sei Dank, bei einer Art Monolog des mit dem Tode Ringenden bewenden ließ. So etwas ähnliches ist nun, zu vier langen Akten und einigen „Bildern", wie der Brand von Rom, ausgezogen, der Nero geworden. Die innere Ähnlichkeit geht wirklich ziemlich weit: das malerische Element spielt bei beiden, im Wort wie im Heraufbeschwören „traumhaft schöner" Bilder — „Bei Kap Misenum steht ein fürstlich Haus .... Mit Säulengängen, Mosaiken, Büsten" — eine überragende Rolle; Rhetorik trägt beide Stücke, und beide greifen am Schluß zu dem gleichen Mittel, den Schreckenslärm mit einem Hoffnungston für die Zukunft ausklingen zu lassen. Der rauhe Krieger des toten Cäsaren sieht den Mann am Kreuz und seines Volkes Scharen unter dessen Zeichen siegen und erobern; und Neros Sklavin erzählt der sterbenden Poppäa von der seltsamen Sekte der Christen. Aber die Erzählung Geibels verrät fast mehr dramatischen Sinn, hat schärfere Kontraste, greift auch psychologisch (Geibel!) fast tiefer als dieses Stück des „einzigen englischen Bühnendichters"! Ist es nicht schon etwas, zu wissen, wann kein Drama, sondern eine poetische Erzählung zu schreiben ist? Ein Unterschied im Schaffen und Wesen der beiden besteht freilich, und das macht uns Phillips interessanter. Nicht weil er „modern" wäre — er ist es ja gar nicht, freilich auch nicht „antik", wie sehr er die Griechen als seine Meister erklärt — sondern weil ihm statt der etwas bürgerlich anmutenden Biederhaftigkeit Geibels, des „braven" Sängers, eine Note präraffaelitisch klassizistischer Raffiniertheit und scheinbarer Naivität eignet. Er schildert die gleiche müde Bangigkeit, das „keltische" Fühlen, das Schauern und Sterben unter Rosen, das die hochtragenden Gestalten des Burne Jones knickt und beugt, daß sie zu Boden schauen, daß sie schleichen und schlaff die Arme senken. Und solche in ihrem innersten Wesen archaistische Künstler — wir nennen sie wohl auch Dekadenten, nicht ganz mit Recht — haben eigentlich immer etwas,

was sie uns trotz allem lieb macht: unsäglich fein entwickelten Geschmack und Takt. Und beides besitzt Phillips. Ein kräftiges Ausschlagen, das wohl auch mal über die Stränge geht, wagen sie nicht, alles bleibt still bei ihnen, fein, ästhetisch. Ein solcher Dichter mußte ja geradezu Nero als den „Künstler des Verbrechens“ sehen und mußte versuchen, ihn so darzustellen. Und das ist denn auch das Thema dieses Stückes, das in Wahrheit kein zusammenhängendes Drama, sondern eine Reihe Tableaux ist, aufgereiht, wie man meeresfeuchte Perlen auf eine Schnur reiht. Phillips, dessen Schwäche die Charakteristik seiner Personen ist, macht eine Art Versuch mit Nero, aber es gelingt ihm nicht. Im ersten Akt (besser Bild) wird Nero gekrönt von seiner gattenmörderischen Mutter. Da hat er noch, gelehrt vom Philosophen Seneca, gute Vorsätze; doch die unumschränkte Macht über die Welt, die ihm plötzlich zufällt, läßt ihn vor sich selbst erschrecken. „Ich werde toll! Ich werde toll!“ ruft er aus. Der Vorhang sinkt und hebt sich erst fünf Jahre später, wenn die „Tollheit“ schon so weit gediehen ist, daß er nur noch die neue künstlerische Sensation genießen will, des Todes Grausen und Schrecken zu sehen und zu verspüren. Das Ibsensche „In Schönheit sterben“ nimmt er mit der etwas unheimlichen Variation „In Schönheit sterben lassen“ vorweg. Und dies mit dem Kulminationspunkt der Ermordung der eigenen Mutter ist nun der im Grunde eintönige, nur durch die Augenweide erträgliche Inhalt des Dramas, bis es endlich mit dem Bilde des brennenden Roms schließt, auf das der tolle Cäsar, die Laute schlagend und deklamierend, hinabschaut. Zwischen die verschiedenen Stadien der Krankheit sind immer einige Jahre gelegt, so daß man sich den Fortschritt ganz natürlich erklären, und der Dichter sich die doch unnötige Mühe psychologischer Erläuterung sparen kann. Das ist einfach; und solche Einfachheit liebt Phillips. Auch in der Bühnentechnik. Wenn er einmal schon gar nicht mehr weiß, wie aus einer Situation heraus, wie die Personen von der Bühne fortschaffen, kommt ihm ein glücklicher Gedanke: Wozu ist denn der Vorhang da? Hinunter mit ihm, dann kann er gleich wieder aufgehen; die Personen sind fort, uud andre können auf derselben Szene ihren Platz einnehmen und weiterreden!

Und doch dieser Enthusiasmus hier, sogar unter den ernsten Kritikern! Ists, weil Phillips eben der einzige ist, der überhaupt ein poetisches Bühnenstück schreiben kann, das einiger Qualitäten wegen hier aufführbar ist? Eine gewisse theatralische Begabung, Szenen zu stellen und zu steigern, Gruppen zu sehen und zu bilden, Gemälde zu komponieren, muß man ihm zugestehen, wenn auch dramatisches Wesen — Erfassen und Verkörpern von Persönlichkeiten, Fähigkeit, die Umwelt durch die Augen der verschiedenen Personen des Stückes zu sehen, durch all ihre Sinne in innere und äußere Verbindung mit ihr zu treten — ihm abgeht. Ebenso mangelt es seinem schön fließenden, auch oft schwunghaften Vers an innerer Charakteristik und dramatischer Wucht und Kompaktheit. Diese Verse, die seine Personen meist nur für ihn, nicht für sich deklamieren, sind oft schön und reich an suggestiver Kraft für den Augenblick, aber sie entbehren zu oft der Kraft, die nach vorwärts und rückwärts schauen läßt, die Gegenwart mit Zukunft und Vergangenheit als eine untrennbare Kette des Verhängnisses, als Ursache und Wirkung verknüpft und erschütternd ans Herz greift, indem sie erschauernd nie gekannte Ahnungen auferstehen läßt.

Mr. Tree, dessen schönes Theater die Stätte dieser Première war, hat schon manches für das englische Drama der Gegenwart getan, indem er ihm Gehör verschaffte. Er, den man als Irvings Nachfolger bezeichnet, hat sich den Vorwurf, den man diesem machte, an den Schöpfungen des Tages achtlos vorbeizugehen, nicht zugezogen. Er kann ja auch nichts dafür, daß diese Dichter des Tages sich in die Vergangenheit flüchten, weil ihnen unsre Zeit, ihre Menschen und Probleme zu hart, zu schwer lösbar erscheinen, weil bei ihnen archaistisches Denken und Fühlen und archaistische Technik nicht verschlagen können, ohne gleich die innere Unwahrheit nackt erscheinen zu lassen. Mr. Tree hat durch die Art, wie er dem Stück nach Möglichkeit eine Einheit zu geben wußte, wie er alles, was an Augenschönheit in ihm steckte und sonstwie andeutungsweise vorhanden war, in die Wirklichkeit übergeführt hat, sein Äußerstes geleistet. Ihm ist hauptsächlich der Erfolg des Abends zuzuschreiben. Wenn ich nicht sehr falsch voraussehe, wird man wohl das neue Werk von Phillips auch nach Deutschland hinüberbringen, da man ihm dort ja bisher schon, namentlich in Düsseldorf, mit großem Interesse entgegengekommen ist. Das rechtfertigt wohl ein längeres Eingehen auf ihn und sein Stück, wenn dieses allein auch seiner innern Bedeutung nach es kaum verdient hätte.

Frank Freund.

Die Waffenübung des Dramatikers. Als der Schreiber dieser Zeilen einmal im Herbst, versunkene Herrlichkeiten suchend, staunenden Auges die schönsten Punkte Südfrankreichs bis an die Pyrenäen hin durcheilte, wo vergessene Lieder verschollener Troubadoure ihre sehnsüchtigen Melodien an das Ohr tragen, traf er in einem kleinen Ort, der in alten Zeiten gar berühmt gewesen durch Streit und Zither, Minne Leid und Minne Gruß, mit einer wandernden Theatertruppe zusammen, an deren Spitze kein Geringerer sich befand, als Georges Courteline. Courteline, der witzigste Kopf, der feine Beobachter und resignierte Belächler der Traurigkeiten des Lebens, der den Franzosen über Nacht geworden, was Otto Erich Hartleben uns gerne geworden wäre, derselbe Courteline, Leiter einer unstäten Schmiere! Oft und oft mußten es die Affichen wiederholen, bevor man daran glauben konnte. Was mochte ihn dazu bewogen haben? Wollte er Geld verdienen auf so seltsame Weise? Suchte er bizarre Sensationen für ermüdete Nerven? Oder fröhnte er einer heimlichen Leidenschaft, vielleicht der grotesken Sucht, sich öffentlich sprechen zu hören? Darüber befragt, antwortete er einfach: „Je fais mes vingt-huit jours“, „ich mache meine Waffenübung“. Im weitern Verlauf des Gesprächs rühmte er den unschätzbaren Wert solcher Streifzüge, die hauptsächlich dazu dienten, seine dramatischen Einfälle und erdachten Situationen auf ihre bühnentechnischen Möglichkeiten hin zu prüfen und die natürliche Richtung seiner Fähigkeiten zu finden, ganz abgesehen davon, daß derlei Ausflüge immer eine Fülle neuer Anregungen im Gefolge hätten.

„Die Waffenübung des Dramatikers“. Diese Worte verfolgen, wenn man sie einmal gehört, und verlangen unablässig nach Deutung. Gewiß! jeder Dramatiker sollte eine Probezeit, seine „Waffenübung“ bei der Bühne ableisten. Wer fürs Theater schreiben will, der trachte hinter seine Geheimnisse zu kommen, benütze jede Gelegenheit zu spielen und Regie zu führen, wo immer es sei; für gute Worte und unentgeltlich findet sich hierfür — wenn nichts andres — eine bereit-

willige Schmiere. Es ist nachgerade beschämend, immer Amateur zu bleiben in Dingen, die man beherrschen sollte. Nicht erst als schüchterner Beirat bei Proben eigener Stücke soll man das Wesen der Bühne erfassen lernen!

Der Dichter, der das Leben malen, alle Gewalten unsrer Schicksale, die schaurigen und süßen, in heißen, satten Farben, blühend und sprechend zeigen will, muß doch die Palette handhaben können, auf welcher sie hergestellt werden müssen, um zu wirken! Denn mit klaren, nüchternen Blicken will die Menge betrachten, was er mit der Seele gesehen, mit gesunden Ohren hören, was sein Talent ihm leise zugeraunt. Dieses höchste, reichste und stärkste Ausdrucksmittel für die verborgensten Laute seines Wesens ist die Bühne. Die sollte er kennen, wie der Soldat sein Gewehr, wie der Reiter sein Pferd! Dann wird es nicht geschehen können, daß wirkliche Bühnenkünstler bühnenunmögliche Dinge schreiben und der äußere Erfolg an den Macher, den Mann der kalten Routine übergehen muß. Und der kunstloseste Regisseur wird ein Stück nicht erst literarisch verderben müssen, um es aufführungsgerecht zu machen. Auch zur eigenen Klärung für die zu wählende Kunstform wäre so eine Waffenübung ein Prüfstein; der Lyriker, der Erzähler wird sich dabei plötzlich finden und vom Drama ablassen.

Es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß der größte Dramatiker aller Zeiten auch Schauspieler gewesen; so stark und ewig würden wir seine lebendigen Werke heute kaum mehr fühlen, wenn sich dem Genie nicht auch vollendetes Beherrschen seiner Mittel hinzugesellt hätte! Jede Kunst hat ihr Handwerk, das erlernt und geübt werden will, um ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu fördern, und das die selbstverständliche nackte Basis des Schaffens bildet: warum soll der Dramatiker sich des Vorteils, auch sein Handwerk zu erfassen, entäußern? Warum soll gerade er die Saiten des Instruments, auf dem er spielen soll, nicht rühren können und um seine Klänge wissen? Die Bühne ist gewiß kein leichtes Instrument, doch es läßt sich in seine Einfachheiten zerlegen, und man lerne es getrost. Es übe zuweilen, wer darauf singen und sagen will, was er weiß; es bleibt doch tonlos und hart für den, der es nur kennt, ohne etwas sagen zu können; dem Künstler aber wird es in neuen Tönen seine eigensten Laute umso vollendeter offenbaren. Siegfried Trebitsch.

Bühnenkunst Wohlgemerkt: nicht von Dramenkunst soll hier: die Rede sein — nein, nur von der Kunst, deren Aufgabe es ist, die Vorzüge der Bühne im Interesse der auf ihr dargestellten Werke bis zum äußersten auszunutzen, wie aber auch die Schattenseiten, die der Bühne nun einmal anhaften, nach Möglichkeit vergessen zu machen. Auch soll das Thema hier durchaus nicht erschöpft werden. Nur zu Nutz und Frommen angehender Bühnenschreiber möchte ich es mir nicht versagen, einige besonders lehrreiche Beispiele, die ich durch einen — sagen wir: glücklichen — Zufall kennen lernte, hier mitzuteilen.

Im Verlauf eines Stückes erfährt man, daß zwei Herren in einem Privatbureau ein wichtiges Gespräch miteinander führen. Diese beiden Herren treten plötzlich in einen andern Raum (der sich gerade auf der Bühne befindet) und weisen die Anwesenden hinaus: da sie etwas Wichtiges zu besprechen hätten. „Weshalb bleiben sie denn nicht draußen, wo sie ungestört sind?“ fragte ich einen Nachbarn. — „Ja“, sagte dieser und sah mich an, als ob er mich für einen Idioten hielte, „wie wollen Sie denn sonst

das Ergebnis des Gesprächs erfahren?" — Da fing ich an, die Feinheit der Technik zu begreifen.

Alsdann: Ein Bankdirektor empfängt in seinem Ankleideraum seine Geliebte — nebenbei die Tochter eines veritabeln Senators. Nachdem er sie entlassen hat, ruft er seinen Diener und schimpft mit ihm über die Langsamkeit der Tapezierer, die seine andern Räume noch immer nicht fertiggestellt hätten, so daß er seine Besuche hier, im Ankleidezimmer, empfangen muß. Wozu der Lärm? fragte ich mich — zum Empfang der Geliebten eignet sich doch der Raum ganz gut. Weshalb entschuldigt sich der Dichter? (Denn das witterte ich schon, daß diese Szene keinen andern Zweck hat.) Aber die Erklärung folgte auf dem Fuße: der Senator wurde gemeldet und konnte nun ebenfalls hier empfangen werden. Auf diese ebenso einfache wie feine Art hat also der Dichter sich und uns einen Akt erspart, der — wenigstens seiner Ansicht nach — sonst nötig gewesen wäre. — Zur Richtschnur: die Schuld an Unwahrscheinlichkeiten schiebe man auf Handwerker. Denn teils ist das praktisch, teils dokumentiert es den himmelweiten Abstand zwischen „Schaffenden" und Handwerkern.

Im weitern Verlauf begegnet der Senator seiner Tochter. „Hebe Dich weg aus meinen Augen!" oder so ungefähr läßt der Dichter ihn ausrufen. Aber in welches Dilemma bringen diese schönen Worte den Dichter! Wenn das Mädchen die Bühne nun wirklich verließe! — Wahrhaftig! das Mädchen wendet sich schon zum Gehen — — Da spricht der Vater die erlösenden Worte: „Oder nein — bleib da."

Fühlt man da nicht die Schwierigkeit, die der Dichter zu überwinden hatte? und ist man nicht gezwungen, ihn zu bewundern — ihn, der die gefährlichsten Klippen so glücklich umkreist?

Ich könnte noch viele derartig lehrreiche Beispiele hier aufzählen. Aber es ist ja weit einfacher, den strebsamen Dichterlehrlingen das Werk zu nennen, dem die hier angeführten Stellen entnommen sind.

Es heißt „Der Helfer — sein Schöpfer: Felix Philippi!

Philippi hatte bis jetzt den Namen eines guten Konstrukteurs.

Felix Heilbut.

Ein Brief.

Geehrte Redaktion!

Ereignisse umd Erwägungen der letzten Zeit drängen mich dazu, Ihnen einiges zu Willi Handls Aufsatz über das wiener Intime Theater schreiben. Ich will sehr kurz sein. Das Treffliche, das dort gesagt wurde, zeigt nämlich nur die eine Seite der Münze, kann als Betrachtung eines Außenstehenden nur diese zeigen. Da ich den Gründer und die Gründung des Intimen Theaters aus nächster Nähe kenne, hin und wieder sogar selbst einige Arbeiten besorgte und Ratschläge gab (im Almanach der Genossenschaft bin ich als „Dramaturg" verzeichnet), kann ich vielleicht manches hinzufügen, was mir für die Beurteilung nicht nur des Intimen Theaters, sondern auch der Theaterstadt Wien nicht unwichtig scheint.

Ich behaupte nämlich zunächst, daß eine Bühne wie diese in einer Großstadt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts kaum zu finden sein dürfte. Ihr Begründer ist ein ganz kleiner Beamter ohne Verbindungen und ohne Geld. Seine Vorbereitung: häufiger Theaterbesuch und vieles Lesen. Handwerkliche Kenntnisse gleich Null. Spielt von einer Vorstellung zur andern. Ist gezwungen, monatelang zu feiern, weil völlige Ebbe eingetreten ist. Eröffnet neuerdings und mit erneutem „Ensemble" in einem kärglichen Saal; bringt es später fast zu einem ordentlichen Theater. Und

das „Ensemble" besteht aus eben vertraglosen Mimen und Anfängern, von denen es manche (die Orloff) später weitgebracht haben. Wie es oft zusammen geht, ist böse, der ewige Wechsel noch böser. Der Obmann der Vereins „Intimes Theater" — des Vereins: denn sonst gäbe es keine behördliche „Konzession" — und der artistische Leiter führt unverdrossen und mutig Strindberg, Przybyszewski, Schlaf und andre gute Moderne auf, dazwischen die unmöglichsten Sachen; es wird oft über Erwarten gut, oft jämmerlich, schmierenhaft. Die Kritik schimpft zwar manchmal drauf los, ist aber im ganzen nicht unfreundlich. Und das Unternehmen gedeiht, das heißt, Herr Fischer ist nicht umzubringen. Das kann einem fast imponieren. Dafür ist er anderseits von einer geradezu grotesken Unbehilflichkeit, läßt sich von jedem dreinreden, nimmt Schauspieler an und entläßt sie, führt Operetten auf, schwankt sichtlich vom Literarischen zum Geschäft, kurz, tastet und bastelt oft ohne Zweck und Grund. Das kann einem wieder sehr ärgern. Und doch, so oft ich mir vornehme, mich um das ganze Unternehmen nicht mehr zu kümmern, so oft flößt es mir wieder Interesse ein.

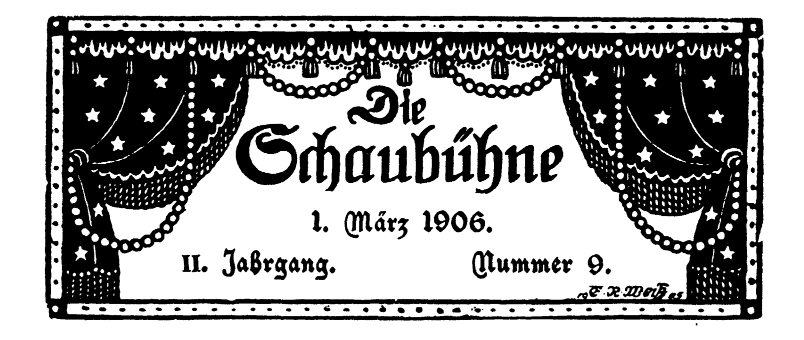
Das liegt tiefer, und zu diesem Wesentlichen der ganzen Angelegenheit wollte ich eigentlich kommen. Die Geschichte des Intimen Theaters bedeutet für mich nämlich nichts weniger als die Bankrotterklärung der Theaterstadt Wien. Wir haben keine einzige Bühne, die nach Spielplan und Stil reformatorisch wirken will wie etwa die Reinhardts, die Hofoper ausgenommen. Überhaupt Berlin! Dort schämt man sich früherer Unterlassungen, schämt sich seiner Jugend, seiner Kulturlosigkeit, seiner Talmikünste, will alles einbringen, alles lernen, alles zeigen, und es gelingt! Bei uns ergeht man sich in einem ungemessenem Stolz auf die alte Tradition, auf das Burgtheater (in dem zur Zeit alle durcheinander spielen, jeder einzelne vortrefflich, aber dem andern völlig disparat), auf das Künstlerische, Vornehmere unsers Wesens, man vergißt, was man gekonnt hat, verlernt, „verschlampt" sich, und was das Schlimmste ist, man gibt es nicht zu. Und nun kommt einmal nach den vielen Besserungsversuchen, von denen Ihnen Herr Handl erzählt hat, ein Unternehmen, das sich zu „halten" scheint. Aber niemand unterstützt es mit Geld, kein Fachmann, was fast noch wichtiger wäre, mit Rat und Tat, man hat, wie immer, nur das selbstgefällige „Raunzen", Spott und Gleichgiltigkeit. Soweit ich Herrn Fischer kenne, wäre er der letzte, der sich sträuben würde, seine Fehler zu bekennen und sich einem Ratgeber unterzuordnen*), und ich weiß, daß es in Wien noch manchen gibt, der das Theater ehrlich liebt und bessern will, auch bessern kann. Warum tritt keiner vor? Es wird nachgerade eine Schuld, dem Treiben der Intimen Theaters und seinen Leiden zuzusehen. Wenn aber eine Stadt keinen Ansatz zur Besserung ihrer künstlerischen Verhältnisse verträgt, wenn sie ihre besten Kräfte gehen oder verkümmern läßt, wenn sich Schlendrian, Stillosigkeit und Phäakentum auf allen Gebieten immer breiter machen, dann zeigt es sich, daß sie verfällt; und Wien verfällt leider recht rasch. Dies einmal deutlich auszusprechen, hatte ich mir vorgenommen.

Dr. Paul Stefan.

---

*) Ich erfuhr, daß die Nummer der „Schaubühne", die Handls Aufsatz über das „Intime Theater" enthielt, auf Befehl des Direktors sämtlichen Darstellern eingehändigt wurde.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Das neue Drama.

(Fortsetzung.)

Nichts wird hier, wo es sich um das Drama handelt, paradoxer erscheinen, als der Rat, auf die Frühromantik zurückzugehen. Und dennoch behaupten wir, daß in der Frühromantik alle Ansätze und Prinzipien eines neuen deutsch-modernen Kunststils vorhanden sind. Und wir behaupten ferner, daß diese Ansätze und Prinzipien in aller Kunst und Dichtung der folgenden Entwicklungsphasen latent waren, ihrer Zeit warteten und wohl auch hier und da in der Kunst und Dichtung der Konfliktszeit schelmisch hervorlugten. Das ganze Jahrhundert und alle Stürme seiner Mitte durchzieht heimlich die Sehnsucht nach einer Erfüllung und nach der „blauen Blume". Bis dann, bereits im Bezirk des neuen Reiches, auf das zunächst alles hinauswollte, jenes romantische Kunstprinzip zu einer ersten machtvollen Offenbarung gelangte, die so rein und deutlich war, wie sie es nach Lage der vorläufigen Umstände überhaupt nur sein konnte: nämlich bei Wagner, bei Wagner, dem Musiker. Und zwar im musikalischen Stilprinzip des unendlichen Rythmus, der „unendlichen Melodie".

Diesem Stilprinzip begegnen wir bereits im Bereich unsrer Frühromantik, in einer Weise, daß wir es so recht eigentlich das romantische Stilprinzip nennen müssen. Oder wohl eigentlich besser das germanisch-christliche Stilprinzip in jedem Sinne. In der Zeit der Renaissance ist es zum ersten Mal im Drama Shakespeares zu voller Offenbarung gelangt. (Nicht umsonst hat uns Neuere, und gerade die Naturalisten, Shakespeare so sehr angezogen; und nicht umsonst hat er die Romantik so beschäftigt und die ganze bisherige deutsche Dramatik seit der Romantik!) In der Romantik bekam es vielleicht nur seine entscheidende Wendung zur seelischen (modernen) Intimität hin.

Seine reinste und ungestörteste Ausbildung und Offenbarung gewann es zunächst indessen einzig in der romantischen Oper, die dann in Wagner ihren modernen Höhepunkt erreichte.

Alle Kunst und alle Dichtung ist bedingt durch den innigsten Zusammenhang mit der Religion. Auf die Religion waren die Romantiker vor allem und zuerst hinaus. Zum ersten Mal erhebt sich in ihrem Bezirk mit mächtigstem Elan der moderne Monismus, die Allerfassung und Allbeseelung. Die Religion enthüllt sich als solche, in ihrem reinen Wesen (Schleiermacher-Novalis). Aus dieser neuen und vollendeten Religion mußte weiter auch mit Notwendigkeit die vollendete Kunst und Dichtung erwachsen und das umfassendste, das moderne Stilprinzip als solches in seiner völligen Reinheit hervortreten, als das Prinzip des unendlichen Rhythmus, der unendlichen Harmonie und Melodie.

Es versteht sich, daß dieser Stil nicht auf der Stufe der ersten frühromantischen Kunstbetätigung und Dichtung stehen bleiben durfte. Er mußte über solch chaotischen Zustand hinaus. Im Drama bedeutete den ersten Schritt vorwärts das Werk Kleists, in dem die chaotische Romantik sich zu kristallisieren anschickte. Es blieb unvollendet. Und nach Kleist kam dann die Reaktion, welche die kulturell-geistige Hauptströmung unsrer deutschen Rassenentwicklung, die Romantik, in den Hintergrund drängte, mit einer zunächst rein zivilisatorisch-sozialen Entwicklung, die das gute feste Fundament des Reiches zu gründen bestimmt war. Ich wies schon darauf hin, wie in ihrem Milieu und in ihrer Athmospäre auch die Hebbel, Grillparzer, die Ludwig und alle übrigen Torsi bleiben mußten; und wie sie — die Verwandtschaft der Bewegung mit dem Geiste Schillers bedingte es — zudem vielfach zur Klassik zurückgriffen und den neuen, lebendigen, deutschen, den romantischen Geist mit ihr verquickten; der ja damals überhaupt mit allen möglichen fremden Elementen, besonders vom französischen Ausland her, versetzt wurde. Das gereichte einer reinen Entwicklung unsers neuen Dramas, die also wohl ihren ersten Ansatz in Kleist hatte, vorderhand zum Nachteil. In Grabbe sehen wir übrigens noch einen, vielleicht sogar recht interessanten, und gerade ästhetisch-stilistisch interessanten Chor des eigentlich treibenden romantisch-deutschen Kunstgeistes vorwärtsstreben. Der freilich auch seinerseits Torso bleiben sollte, der aber dennoch im Prinzip Kleist und das neue werdende Drama ein gutes Stück gegen unsre neuste Moderne her gefördert hat.

Danach kann, diesmal im neuen Reich schon, ein neuer Ansturm jenes rein modernen, im Grunde einzig romantischen, deutschen Kunst- und Stilprinzips, mit der Erscheinung Wagners. Und nichts kann uns so sehr die Augen öffnen für das, was uns heute treibt und zum Siege drängt, als gerade die Erscheinung Wagners!

Doch es kam darauf an, die Aufgabe nicht bloß auf dem Gebiet der Musik — wohin allerdings gerade die Frühromantik zuerst und vor allem drängte; sie, die das ganze Weltall in Musik aufzulösen trachtete — zu lösen, sondern auch auf dem der Poesie und vor allem des Dramas. Denn man hat Recht: die vollendete sozial-zivilisatorische Tatsache des Reiches drängte in der Dichtung gerade zum Drama hin.

Hier nun erhob sich wiederum und von neuem eine Reaktion; oder vielmehr setzte sich die frühere des Jungen Deutschlands fort. Diese Reaktion ist das Stadium unsers neusten Realismus, mit seinem ersten lyrischen Ansturm in den achtziger Jahren. Seine Fortsetzung, die aber bereits den zivilisatorischen Einschlag dieser neuen Bewegung aufgab, um sich wieder den rein kulturellen und ästhetischen Aufgaben zuzuwenden — worauf es ankam — ist dann das Stadium unsers jüngsten Naturalismus gewesen. In diesem eben gekennzeichneten Übergang gewahren wir schon, daß die neuste Bewegung doch nicht so schlechthin und nur eine Reaktion war, sondern daß in ihr erstens lediglich der Geist des Jungen Deutschlands ausfunktionierte und zweitens — Sozialistengesetz! — nur noch einige zivilisatorische Arrangements sich erledigen wollten. Sie waren erledigt mit der denkwürdigen Aufhebung des Sozialistengesetzes. Von nun an war wieder freier Raum für eine neue kräftige Betätigung einer rein kulturell-geistigen Entwicklung. Es ist, mit solchen Eigenschaften, diese Zeit der achtziger Jahre eigentlich eine recht interessante Periode. Interessant durch die rapide Folge ihrer „Überwindungen", über die wir uns so oft gewundert, über die wir so oft den Kopf geschüttelt haben, und die doch durchaus in den Verhältnissen lag. Die achtundvierziger Konfliktszeit war eben erledigt, im wesentlichen völlig erledigt mit jener Aufhebung des Sozialistengesetzes; und so war einfach für eine Entwicklung eines rein zivilisatorischen Gehaltes in der Dichtung kein Raum mehr. Diese Richtung wäre über kurz und lang lächerlich geworden, wenn sie überhaupt noch denkbar gewesen wäre.

Dennoch spielte dieser zivilisatorische Einschlag anfangs noch ziemlich stark in die nächste naturalistische Periode hinein; um sich hier allerdings mit der gleichen sonderbaren Präzision zu erledigen. In jeder andern Hinsicht jedoch und zwar vornehmlich ist die letzte naturalistische Periode wieder eine neue erste Erfüllung und ein deutlicheres Weiterstreben romantischen Geistes zu einer künftigen Höhen-Offenbarung hin.

Sie war es vor allem in Frankreich. Mit Balzac hatte sich die französische Romantik in den Naturalismus hinübermetastasiert. Diese Metastase der international-romantischer Richtung kam uns — seltsames Schicksal! — nun gerade von den Franzosen zu. Und zwar in einer Gestalt, daß nichts zunächst disparater erschien als unser neuer deutscher Naturalismus und unsre Frühromantik! So disparat, daß wir nun wohl ganz und gar meinen, uns Deutsche habe hier ein gänzlich heterogenes

ästhetisches Prinzip überrumpelt, das wir, wo möglich, gänzlich wieder auszuscheiden hätten. Um so mehr, als, von den in das Stadium monistischen Philosophierens eingetretenen Wissenschaften her, mit neuer Gewalt die religiöse Entwicklung sich erhob; die uns denn auch wieder, wie bereits oben gezeigt wurde, zu unsrer Frühromantik zurückgeführt hat.

Hier dürfen wir nun aber, wenn wir nur recht aufmerken, ein wahres Wunder erleben! Weit entfernt, daß das Stilprinzip des Naturalismns von der Romantik negiert würd: es wird vielmehr gerade von ihr bestätigt, und wir müssen in dem neuen naturalistischen Stilprinzip eine neue — und wie wunderbare! — moderne Erfüllung des eigentlichen romantischen Stilprinzips erkennen; jetzt, nach Wagner, auch auf dem Gebiet der Dichtung. Man hat ja wohl gelegentlich bereits auf die Verwandtschaft zwischen dem Stilprinzig der Wagnerschen Musik und dem des Naturalismus hingewiesen: man hat damit zugleich auch unbewußt die Verwandtschaft des Naturalismus mit der Romantik ausgesprochen.

Freilich: was könnte sich vorderhand hier noch verschiedener ausnehmen als die Mutter und ihr jüngster Sohn! Und doch können wir um diese Blutsverwandtschaft nicht herum; und alles kommt darauf an, sie heute, und besonders im gegenwärtigen Augenblick, mit voller Klarheit zu erkennen nnd auszusprechen. Und sehen wir nur ordentlich hin: die Verschiedenheit zwischen Romantik und Naturalismus ist nur eine scheinbare; und der Naturalismus ist völlig disponiert, alle Romantik zu erfüllen und ihr zu ihrem letzten und wundersamen Sieg zu verhelfen; jenem zukünftigen Sieg, dem sie mit so erstaunlicher Beharrlichkeit und Unverwüstlichkeit das ganze letzte Jahrhundert hindurch entgegenstrebte. Entfernen wir von dem Naturalismus nur alle Spuren Anhängsel und Wunden all der zivilisatorischen Konflikte und Revolutionen, die er zu bestehen hatte: und er wird sich sogleich als der neue Stil enthüllen; als das alte und neue deutsche Künstlerprinzip des unendlichen Rhythmus, der unendlichen Melodie. An den Brüsten der Mutter und des mächtigen neuen religiös-monistischen Aufschwunges wird er zur Fülle und Mannheit gedeihen; zur letzten Selbständigkeit. Ich fürchte, weder Kleist noch ganz und gar der granitenste der dramatischen Dialektiker wird über solche Brüste verfügen ....

Jedenfalls: wir dürfen keinen andern dramatischen oder sonstigen Stil erwarten, als den, der sich aus dem ästhetischen Prinzip des Naturalismus entwickeln wird und entwickeln muß.

Wie diese Entwicklung sein wird? Unterlassen wir es doch endlich, so viel darüber zu grübeln! Es nutzt zu nichts und verdirbt uns alles; führt uns lediglich auf gleißenden Irrwegen in die steinigsten und unfruchtbarsten Brüche. Stellen wir — ewig unleidliches Erbübel der Deutschen! — doch keine Regeln auf und theoretisieren wir doch nicht so

viel! Seien wir keine ästhetischen Kannengießer und Salbader, sondern schaffen wir! Das aber besagt das Allereinfachste und Simpelste von der Welt. Es besagt: stellen wir so getreu, so wahr und eindrucksvoll als möglich ein jeder alles aus sich heraus, was er in diesen Zeitläuften Tiefstes und Menschlichstes — mit dem Zeitlich-Allzuzeitlichen sind wir ja nun gottlob! zu Rande — erlebt und in sich durchlebt und menschlich-persönlich verarbeitet, und schlicht, so wie er es erlebt, lebt und verarbeitet. Oder: der Einzelne gehe einzig auf harmonische Selbstbildung hinaus, zwinge, rangiere sich selbst und halte immer wieder mit sich selbst Gericht; bis es schließlich irgend einem einmal gelingt, mit sich soweit zu Rande zu kommen, daß er auch das klassische Drama schafft, das nottut, und auf welches das reine Stilprinzip des Naturalismus aus sich selbst hinaus will. Alles andre ist vom Übel.

Johannes Schlaf.

(Schluß folgt.)

Loßgesang.

In Zelten, die von Zymbeln tönen,
Wo schlanker Bajaderen Tanz
Aufhellt der müden Helden Glanz,
Die, satten Augs, dem Weine fröhnen,

Zuckt oft ein bleicher Blitz des Schönen . . .
Zerissen welkt der Gierden Kranz,
Und nur sein Duft durchzittert ganz
Das schwüle Zelt wie ein Versöhnen.

Es wohnt die Schönheit noch am Rand
Verfehmter und verruchter Reiche
Und hüllt ihr Antlitz hinter Schleiern,

Wie Frauen aus dem Morgenland.
Die Dichter bauen Lied und Leiche,
Um mit den Helden sie zu feiern.

Camill Hoffmann.

Der Ruf des Lebens.

Ich muß den persönlichen Bemerkungen, die man eine Kritik zu nennen pflegt, eine allerpersönlichste Bemerkung voraufschicken. Als ich, vor ein paar Wochen, Schnitzlers neues Schauspiel las, wurd ich stark bewegt. Als ich die Besetzung des Lessing-Theaters erfuhr, fürchtete ich, daß sie das Stück ruinieren würde, und beschloß, es wenigstens mir nicht ruinieren zu lassen und der Aufführung fernzubleiben. Ich habe nicht Wort gehalten und unter Schmerzen mitangesehen, wie meine Befürchtungen weit übertroffen wurden. Das Stück hat keinen Erfolg gehabt und — was damit in gar keinem Zusammenhang zu stehen brauchte — hat auch mir keinen tiefen Eindruck gemacht. Die Frage ist: bin ich kühl geblieben, weil ich von vornherein gewiß war, vor diesen und jenen Schauspielern unter allen Umständen kühl zu bleiben, oder haben sich auf der Bühne sichere Wirkungen des Buches als unwirksam, mehr oder minder ernste Gefahren als tödlich erwiesen? An den Schauspielern allein kann es — davon bin ich nach erneuter Lektüre überzeugt — nicht liegen, und es wird zu unterscheiden sein, welche Elemente in Schnitzlers Dichtung undichterisch sind, welche der Kunstform des Dramas und dem besondern Wesen der Bühne widerstreiten, und welche von der einzelnen Aufführung dieser einen Bühne nicht bewältigt wurden.

Marie Moser lechzt nach Leben, nach Liebe. Der Mann, den sie einmal gesehen und nie mehr vergessen hat, wird am nächsten Tag in den unentrinnbaren Tod reiten und wartet auf sie. Sie vergiftet ihren achtzigjährigen schwerkranken Vater, der sie gewaltsam an sein Lager gefesselt hält, und stürzt zum Geliebten in die Kaserne. Dort muß sie, hinter einem Vorhang versteckt, erleben, „wie Frauen betrügen, locken, lügen, ehrlich sind und sterben, wie Männer zittern, spielen, höhnen und töten". Sie sieht, wie der Oberst ihrem Max seine Irene erschießt, weil sie zufällig Frau Oberstin ist. Das hindert Marien nicht, den Leutnant in ihre Arme zu reißen und ein einziges Mal glücklich zu sein, „wie kein menschliches Wesen jemals war." Am nächsten Morgen erschießt Er sich für die andre und läßt sie in Reue und Verzweiflung zurück. In der Natur wird sie sich langsam zu einem neuen, stillen, lichteren und leichteren Leben durchfinden....

Ich glaube damit die Hauptzüge vereinigt zu haben, die Schnitzler den schnurrigen Vorwurf eingetragen haben, er sei mit diesem Schauspiel zu Sudermann herabgesunken. Giftpulver und Schießpulver, zwei Lauscher hinter der Wand, drei Leichen, vier Leichen — das kann nur schlimmste Theatralik sein, eine Spekulation auf die niedrigsten Instinkte der Masse; doppelt verächtlich, weil die Spekulation mißglückt ist. Du lieber Himmel! Wenn Schnitzler imstande wäre, sich die Arbeit so leicht zu machen wie seine Kritiker, würde er am Ende auch ein leidliches Theaterstück fertig bringen. Der Fall ist doch wol ein bißchen verwickelter. Grillparzers „Traum ein Leben" kommt zu dem Ergebnis: „Eines nur ist Glück hienieden, eins: des Innern stiller Frieden und die schuldbefreite Brust! Und die Größe ist gefährlich, und der Ruhm ein leeres Spiel; was er gibt, sind nichtge Schatten, was er nimmt, es ist so viel!" Aber er kommt zu diesem Ergebnis erst, nachdem die Gefahren der Größe und das Spiel des Ruhms in bunten Bildern an uns vorübergerauscht sind. Im dritten Akt von Schnitzlers „Ruf des Lebens" spricht zu Marie ihr Seelenarzt: „Wer weiß, ob Ihnen nicht später, viel später einmal aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in die Seele klingen wird als aus jenem andern, an dem Sie Dinge erlebten, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe." Diese Dinge zeigt Schnitzler im zweiten Akt. Aber sie sind bei ihm alles andre als furchtbar und glühend und schrecken darum nicht. Er hat mit Grillparzer nur die Philosophie der Resignation gemein, nicht die Fähigkeit, mit naiver Gläubigkeit die schmerzlichen Wonnen zu malen, auf die zu verzichten der Weisheit letzter Schluß ist. Er wägt nicht hinterher den Wert dieser massiven Vorgänge, sondern zersetzt sie ironisch schon, während er sie vor sich gehen läßt. Der Oberst — „er ist ein gar zu witziger Kopf," heißt es von ihm — ist gleichsam die Verkörperung von Schnitzlers weltmännischer Skepsis. Diese Skepsis ist es, die im zweiten Akt am Mark des Dramas zehrt und es stillos macht. Es geht ein Akt vorher, der mit unentbehrlichen und virtuos verwendeten Theatermitteln zur stärksten dramatischen Wirkung geführt ist, und es folgt jener Akt, der in die Idylle mündet und elegisch austönt. Die drei Akte sind wie drei Sätze einer Symphonie: Allegro vivace molto energico, Allegro con brio, Andante con

moto. Aber ein Drama ist keine Symphonie. Neben diesem Hauptirrtum sind die technischen Ungeschicklichkeiten beinahe unwesentlich: daß an jedem der drei Aktschlüsse einer oder eine tot zu Boden fällt, und daß im zweiten wie im ersten Akt dieselbe Marie von verschiedenen Leichen zur Liebesfeier stürmt.

Da geht freilich die Technik des Schauspiels bereits in die Ethik über. Es ist unanfechtbar, weil lückenlos begründet, daß diese Marie das Scheusal von Vater tötet. Aber es ist höchst unerfreulich, wie nicht nur in dieser Marie, sondern in fast allen diesen Menschen der nackte Trieb vorwaltet. Schnitzler ist früher feiner oder größer gewesen. Die Eheleute im „Zwischenspiel" sind Erotiker bis über die Ohren, aber daneben geniale Musiker und die empfindlichsten, reinsten Seelen. „Der Schleier der Beatrice" ist vom lebenbejahenden, sinnetrunkenen Geist der Renaissance erfüllt. Glut lodert und Blut strömt durch dieses Drama, das ein Volk am Vorabend seines letzten Tages und deshalb in wild gesteigerter Lebenslust zeigt. „Was bist Du für ein Wesen, Beatrice?" Das ewig verschleierte und ewig lockende Leben. Was bist du für ein Wesen, Marie Moser? Ich weiß es nicht. Es gilt von ihr wie von den übrigen neun Personen dieses Schauspiels: nur ihr Schicksal im allgemeinen ist handgreiflich, nicht ihr Leben und ihr Wesen im einzelnen. Das ist zu wenig. Die meisten sind sich nur des einen Triebes bewußt. Ihr Stamm sind nicht jene Asra, welche sterben, wenn sie lieben, sondern welche lieben, wenn sie sterben. Es gibt keine andre Sorge. Wäre es wenigstens jene intimere Erotik, deren unbestrittener Meister Schnitzler in Deutschland ist! Aber an ihre Stelle ist die pure Sexualität getreten. „Nie mehr an blühenden Lippen hängen, vom Duft zitternder Brüste umweht": das ist das Leit- und Leidmotiv, das bis zum Überdruß abgewandelt wird. Max und Marie, Marie und der Adjunkt, der Adjunkt und Katharina, Katharina und Albrecht, der Oberst und Irene, Irene und Max — es ist ein Reigen amoureuser Beziehungen, für den der Titel vom „Ruf des Lebens" zu reich und der Hintergrund eines todgeweihten Kürassierregiments zu gewaltig ist.

Ich glaube trotz alledem nach wie vor, daß dieser Abstand durch die Darstellung hätte verkleinert werden können. Statt dessen wurde er vergrößert. Am ärgsten war es um Katharina und die Oberstin bestellt. Es gibt bei uns leichter einen Appell

vom Buch an die Bühne als von der Bühne ans Buch. Die wenigsten von denen, die durch die beiden monströsen Weibsbilder entsetzt worden sind, werden sich in Ruhe vergewissern, daß es durchaus möglich gewesen wäre, das brünstige Begehren der einen durch einen Schuß Geist, die krankhafte Liebebedürftigkeit der andern durch natürlichen, nicht angequälten Charme zu vermenschlichen. Ganz so verderblich war weiter niemand dem Stück. Aber wie der geistblitzende Dialog auch von bessern Schauspielern behandelt wurde, das war zum Erbarmen. Das Stück hat einen Raisonneur. Das gehört nicht zu seinen Vorzügen. Nur wird man immerhin verlangen dürfen, daß die Worte — die schönsten der Dichtung sind darunter — sinngetreu gebracht werden. Wenn Reicher sich ausnahmsweise dazu verstand, so galt zum mindesten das Goethewort: „Ich höre doppelt, was er spricht, und dennoch überzeugts mich nicht". Den alten Moser, der nicht sterben will, spielte Herr Marr in einer Theatermanier, die wir längst gestorben wähnten. Herr Stieler als Max war — bis auf den einen Moment, wo er der Ordonnanz durch die geschlossene Tür versichert, daß der Schuß nicht in seinem Zimmer gefallen sei — so unfrei wie gewöhnlich, und der lebenshungrige Freund Albrecht blieb bei Herrn Neuß trocken und reizlos und war höchstens der Brahmschen, nicht der Schnitzlerschen Katharina würdig. Rittner hatte man mit dem Adjunkten belastet, offenbar nach dem nicht gerade musikalischen Prinzip, daß eine schwache Tenorpartie besser als bei einem schwachen Tenor bei einem ausgezeichneten Baß-Bariton aufgehoben sei. Diesen sieben Gleichgültigen oder Schädlichen standen nur drei Gute, Treue und Tapfere gegenüber. Die Lehmann schuf aus dem Röllchen der Tante ein kleines Wunder und entschädigte durch einen Herzensschrei mütterlicher Liebe für vieles schauspielerische Ungemach und das Übermaß andersgearteter und andersgelegener Liebe. Bassermann zeigte sich als Oberst von seiner schärfsten und geistreichsten Seite und erzielte dazu eine packende Bildwirkung. Die Triesch schließlich tat mit Bravour, was eine Schauspielerin tun kann, die etwas zu erleben, aber wenig zu sein hat. Alle übrigens brachten durch das Kostüm des vormärzlichen Alt-Österreich das Zeitkolorit zur Geltung, das sie im Dialog zu betonen teils mit Recht, teils mit Unrecht unterließen. Garnicht glücklich schienen mir die Walserschen Bühnenbilder. Das wirkte wie aus der Spielzeugschachtel, blitz-

blank und funkelnagelneu. Auf diesen Stühlen hatte nie einer gesessen, dieses Holzgitter hatte nie eine Hand berührt, und eine Leutnantsstube mag auf dem Monde so aussehen, aber nicht in Wien. Brahm bleibe Brahm. Ihn kleidet die neue Mode nicht.

Devrients Geschichte der Schauspielkunst.

Es ist noch immer das standard-work, diese erste umfassende Darstellung der deutschen Schauspielkunst. Trotz den Einwänden der gelehrten Kritik, trotz den Fortschritten der Forschung. Noch immer der beste Führer auf den verschlungenen Wegen, die das deutsche Theater nehmen mußte. Denn dieses Buch ist das lebendige Bekenntnis einer tüchtigen Persönlichkeit und einer hohen Gesinnung. Keine lediglich beschauliche, innerlich gleichgültige Geschichtsschreibung, große Liebe zur Kunst und soziales Standesgefühl haben es diktiert. Devrient will wirken, er will Forderungen erfüllt sehen. Nicht immer ganz glückliche Forderungen. Der Geist der Zeit — der erste Band erschien in den Stürmen des Jahres 1848 — ist uns ja ein wenig fremd geworden, so sympathisch seine Jugendlichkeit berührt. Devrients etwas lehrhaft-rationalistische Begeisterung mutet schon altväterisch an, und seinen unbegrenzten Glauben an den Staat können wir kaum teilen. Er erwartet sehr viel von staatlichen Theaterakademien, er träumt noch immer den Traum vom deutschen Nationaltheater und fordert vom Leviathan Staat, daß er das zarte Seelchen betreue. Er gelangt freilich zu dieser Forderung auf dem Wege einer trefflichen Kritik der wirtschaftlichen und künstlerischen Entwicklung des Theaters im neunzehnten Jahrhundert, im System der freien Konkurrenz. Hier und auch an andern Orten ist seiner großen wissenschaftlichen Begabung instinktiv gelungen, was unsre Zeit erst bewußt anstrebt: die Geschichte des Theaters in die allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhänge zu verweben. Und überhaupt kann, wer über die Worte hinaus, kritisch und weiterdenkend, zu lesen weiß, mannigfaches herausholen. Er wird manche Ahnung bestätigt finden über die Gebundenheit auch des Theaters und seiner Abwandlungen an die Wandlungen der Kultur, er wird angeregt werden zu manchen Vorstellungen von einer reinen Formen- und Stilgeschichte des Theaters und der Schauspielkunst: Ziele der Geschichtsschreibung, die klar vor den Augen der Gegenwart stehen und noch immer nicht erreicht sind.

Die mit vielen Noten versehene neue Ausgabe des lange vergriffenen Werkes — von Hans Devrient besorgt und im Verlag von Otto Elsner erschienen — ist aufs wärmste zu begrüßen. Dr. Emil Geyer.

Die Zarzuela.

Die Geschichte der Operette, die im übrigen noch zu schreiben ist, weist in der Mitte eine bedenkliche Lücke auf. Über die französische Operette weiß sie zu melden, daß sie aus dem Zusammenbruch der alten komischen Oper entstand, daß Hervé ihr Vater und Offenbach ihr Meister ist. Von der wiener Operette erzählt sie, daß sie die französische Schwester darum überwand, weil in ihr die schöne blaue Donauwelle des Gemüts sauber und manierlich plätschert. Nur über die spanische Operette schweigt sie sich mit Erfolg aus. Und doch verdiente gerade die Zarzuela ein paar liebevolle Worte. Denn sie ist auf altem Kulturboden erwachsen. und sucht an Kraft und Originalität der Erfindung ihres gleichen. Was ist eine Zarzuela? Eine bunte Reihe von volkstümlichen Szenen, die in einen Akt mit drei Bildern geteilt sind und selten mehr als drei Viertel bis eine Stunde Dauer haben. Der Name kommt von dem Lustschloß Zarzuela bei Madrid, wo unter der Regierung Philipps des Vierten einaktige Singspiele aufgeführt wurden. Vor wenigen Jahren war uns einmal das Gastspiel einer Zarzuela-Truppe im Metropol-Theater versprochen. Aus irgend einem Grunde kam es nicht zustande. Das Wort aber hatte Herrn Direktor Richard Schultz lieblich an das Tantièmenohr geklungen. Er fand in den sechzig Klavierauszügen, aus denen sich seine Komponisten die schönsten Schlager einfallen lassen, die „Gran Via“ von Chueca. Julius Freund machte einen neuen Text. Viktor Hollaender gab dem Refrain einen neuen Vordersatz. Und — „Die süßen kleinen Mägdelein“ waren zur Welt gekommen. Wenn einmal die Geschichte der Operette geschrieben wird, so müssen das Julius Freund und Viktor Hollaender besorgen. Sie sind Fachleute.

Die Zarzuela ist natürlich nicht vom Himmel gefallen. Sie hat ihren Stammbaum, just, wie jede andre honette Kunstform. Als Urahne verehrt sie die Ekloge des Dichters und Musikers Juan de la Encina (um 1468), die einen kurzen, knappen Ausschnitt aus dem Leben darstellt, Schäfer und Schäferinnen als handelnde Personen aufführt, von Tänzen häufig unterbrochen ist und regelmäßig mit einem Schlußgesang, dem sogenannten „Villancico“, endet. Mit der Ekloge des Juan de la Encina durchaus verwandt sind die Intermezzi (Entremeses), die in das „Auto Naticial“ eingestreut werden. Eine andre Gattung dieser einaktigen Singspiele sind die „Pasos“, die mit den ersten Possen des Molière einige Ähnlichkeit haben. Eine spanische Wandertruppe, die um 1550 das Land von Cadix bis Oviedo bereist, spielt die kurzen, saftigen Szenen unter freiem Himmel, auf der Straße, auf öffentlichen Plätzen. Ihr Chef ist der Sevillaner Lope de Rueda. Von seinen fünfzig „Pasos“, die sich fast ausschließlich unter Fuhrleuten, Bauern, Handwerkern und Landstreichern abwickeln, hat sich einer, „Las Olivas“, in unsre Zeit, in die gleichnamige Zarzuela

des Don Pablo Parellada hinübergerettet. Ein Bauer unterhält sich mit seiner Frau und seiner Tochter über die Feldarbeit. Er will vier Olivenbäume pflanzen. Die Frau berechnet im voraus den Nutzen aus den Früchten, die die Tochter auf den Markt von Saragossa bringen soll. „Ja", sagt sie, „und für so schöne Oliven muß ich mindestens zwei Realen das Maß haben." „Was", schreit der Bauer, „zwei Realen? Lieber schmeiß ich sie ins Feuer. Vierzehn Realen das Maß! Für solche Oliven!" Die Anhänger der zwei Realen und die Anhänger der vierzehn Realen geraten sich in die Haare. Der Aufruhr verbreitet sich über das ganze Dorf. Der Maire und der Deputierte erscheinen mit der Feuerspritze auf dem Plan. Da macht ein Weiser den Vorschlag, doch erst einmal die Oliven zu kosten, ehe man ihren Marktpreis festsetzt. Und nun gesteht der Bauer, daß die Oliven überhaupt nicht existieren, daß die Olivenbäume noch nicht einmal gepflanzt sind ... Daß sich unter den zweitausend Werken Lope de Vegas, des „Phönix der Dichter", auch ein paar hundert „Entremeses" befinden, ist selbstverständlich. Ebenso, daß sich der große Calderon von seinen gewaltigen Flügen auf den anspruchslosen Formen der „Monologe", „Sainètes", „Entremeses" und „Jacares" ausruht. Lope de Vegas reizendes Lustspiel „Der Raub der Helena" feiert seine Auferstehung in der Zarzuela „Los Adelantos del siglo" („Die Fortschritte des Jahrhunderts"). Eine neue Spielart der „Eklogen", „Entremeses" und „Pasos" betritt die Szene in den „Bailes" des Valenzianers Francisco Tarrega (um 1595), einer Art von getanzten Stücken oder gesprochenen Balletts. Die erste echte Zarzuela aber schreibt Ramon de la Cruz, geboren 1731 in Madrid. Hier sind die untrüglichen Kennzeichen der Zarzuela vereinigt. Der rasche Gang der Handlung, die gute Beobachtung, die scharfe Charakteristik, die schneidende Satire. Ramon de la Cruz kennt genau die Sprache des niedern Volkes. Er weiß auch seine Schlupfwinkel, die er mit einem kecken Griff auf die Bühne stellt.

Das „genero chico" („Kurze Genre"), in dem der Geist des großen Malers Goya lebt, hat eine Reihe von Typen ausgebildet, die mit geringen Änderungen in jeder Zarzuela wiederkehren. Da ist zunächst der „Chulo" und seine Genossin, die „Chula". Wir würden sagen, die Ballonmütze und ihre Tippelschikse. Der „Chulo", den breiten Filzhut keck auf dem linken Ohr, in der rechten Mundecke die selbstgedrehte Zigarette, um den Hals das rotseidene Taschentuch, ist Gelegenheitsarbeiter. Wenn es durchaus sein muß, arbeitet er. Am liebsten aber läßt er die Andern für sich arbeiten und streicht selbst den Lohn ein. Der „Chulo" ist auch Menschenfreund. Er will nur das Beste seines Nächsten. Damit die reichen Leute nicht zuviel Geld ausgeben, nimmt er ihre Portemonnaies in Verwahrung. Seine Lieblingsbeschäftigung aber ist, seinen Mitmenschen mit der „Navaja", einem Messer von Meterlänge, so gründlich zu kitzeln, daß er darüber das Jucken vergißt. Der „Chulo" hat eine Glorifikation

erfahren in der „Cancion de la Lola" („Lolas Lied"), die Ricardo de la Vega zum Textdichter unn die Maëstri Chueca und Valverde zu Komponisten hat. Die schöne Lola aus dem ersten Stock einer Mietskaserne will einen reichen Pferdehändler heiraten. Gegen die Hochzeit verschwören sich die Geliebte des Pferdehändlers und Lolas „Chulo". Sie stehlen Lolas Unterröcke, die auf einer Waschleine im Hof zum Trocknen hängen. Da kein Mensch ohne Unterröcke heiraten kann, kehren der Pferdehändler zu seiner Geliebten und Lola zu ihrem „Chulo" zurück. Der „Chulo" aber bewirtet die ganze Gesellschaft — von dem Erlös der versetzten Unterröcke ... Dem „Chulo" beigegeben ist die „Chula". Die unentbehrlichen Requisiten ihrer sonst bescheidenen Kleidung sind die große Mantille, der riesige Blumenstrauß an der Brust und der Fächer, den sie graziös in der rechten Hand hält. Die „Chula" leistet ihrem „Chulo" Schlepperdienste, bereitet jungen, eleganten Herrchen den Himmel auf Erden und ist im übrigen ihrem Geliebten treu, soweit das ihr Beruf gestattet. Ein Geistesverwandter des „Chulo" ist der „Golfo", der sich vom „Chulo" dadurch unterscheidet, daß jener stiehlt, während dieser maust, und aus derselben Richtung kommt der „Rata", für den wir das schöne deutsche Wort „Strolch" haben. Auf einer weit höheren sozialen Stufe steht der „Winter-Torero". „Palmarum-Bruder", wie man unter Schauspielern sagen würde. Zur Winterszeit, die eine öffentliche „Corrida" unmöglich macht, treibt er sich in den Kneipen herum, blendet den biedern Bürger mit dem bunten Tuch seiner Beredsamkeit, sendet mit geübter Hand in das Herz des braven Spießers den Degen des Pumpes. Er ist der Held des „Padrino del Néné", der mit harmlosem Spott zeigt, wie ein tüchtiges Mädchen den geliebten Burschen vom Sportwahnsinn heilt. Nimmt man zum „Chulo", zum „Golfo", zum „Rata" und zum „Winter-Torero" noch den „Sereno" (Gendarm), den Budiker, den Zigarrenhändler, den Friseur und den Straßenkehrer, so hat man die Gesellschaft vollzählig. Der Schauplatz ihrer Taten sind zumeist die Vorstädte, Prado, Puerta del Sol, Lavapiés, Maravillas, und die Ufer des Manzanares, wo die Waschanstalten liegen. Auf pariserisch: der Boulevard de la Vilette, die Barrière du Combat, die Rue Mouffetard Auf berlinisch: das Scheunenviertel, Pallisadenstraße, Lichtenberg, Reinickendorf. Man nehme also eine Straße auf dem Wedding, stelle hinein ein paar Insassen aus den Kneipen am Oranienburger Tor und spiele dazu eine Musik von Paul Lincke, so hat man — mutatis mutandis — eine Vorstellung von der spanischen Zarzuela, wie sie allabendlich in sechs bis acht madrider Theatern gespielt wird.

Die Zarzuela nährt, da die Nachfrage riesengroß ist und ein gutes Stück mindestens zweihundert Mal en suite gegeben wird, ihren Mann. Wirklich reich aber werden nur ihre Matadore, Don Ricardo de la Vega und Javier de Burgos. Von Ricardo de la Vega stammt außer der

bereits erwähnten „Cancion de la Lola“ vor allem das Meisterwerk, sozusagen das Schulbeispiel der Zarzuela, die „Verbena de la Paloma“, ungeheuer frische, lebensvolle Szenen auf dem Untergrund eines Festes zu Ehren der Jungfrau de la Paloma. Javier de Burgos hat zwei andalusische Sittenbilder, „La Boda de Luis Alonso“ und „El Baile de Luis Alonso“, geschrieben, die den berühmten Tanzmeister aus Cadix verherrlichen und dem „genere flamenco“ auf der spanischen Bühne das Heimatsrecht erworben haben. Den übrigen Zarzuelisten gelingt wohl auch einmal hier und da ein Treffer — Don Tomas Luceno ist der Verfasser einer sehr hübschen Zarzuela, die sich „Amen oder der berühmte Kranke“ nennt, aus der Feder José Jackson Veyans stammen die „Pantoffeln“, eine Satire im Stil des „Choufleuri“, und „Chateau-Margaux“, von José Lopez Silva rühren „Las Bravias“ her, und Lucio und Alvarez schaffen in ihrer „Marcha de Cadiz“ dem genialen Charakterspieler Carreras den Platz für eine grandiose, groteskt-tragische Leistung — aber es sind doch nur Glücksfälle, einzelne Geschehnisse neben dem kontinuierlichen Schaffen der Meister Vega und Burgos. Den musikalischen Zuschnitt einer Zarzuela kann man sich nicht primitiv genug denken. Ein Chor eröffnet das Werk. Kuplets, Duette und Terzette wechseln in bunter Folge ab. Jedes Bild schließt mit einem Finale, will heißen, mit einem kurzen Satz, meist im Marschrhythmus. Den Erfolg einer Partitur macht, genau wie bei uns, der „Schlager“, das „Juanito“-Kuplet in den „Pantoffeln“, die Polka „Más suave, minas, más suave“ in der „Boda de Luis Alonso“, der große Walzer in Chateau-Margaux“, der Final-Marsch in „Cadiz“, die „Süßen kleinen Mägdelein“ in „Gran Via“. An der Spitze der Zarzuela-Komponisten steht Thomas Breton, den wir aus den Opern „Die Liebenden von Teruel“, „Dolores“ und „Garin“ als hochgebildeten Musiker kennen. Einen guten Namen haben auch Chapi, Valverde père und fils, Nieto, Caballero, Rubio und Chueca.

Yxart, der berühmte Geschichtsschreiber, sagt an einer Stelle über die Zarzuela: „Rey nino, genero chico“, auf deutsch: „Kleiner König, kurzes Genre.“ Er spielt damit auf einen Brauch an, der sich als Folge des Zarzuela-Kultus in den Jahren 1867—1868, während der September-Revolution und vor allem unter der Regentschaft herausbildete. Madrid, und diese Stadt kommt hier angesichts der strengen Zentralisation in Spanien nur in Frage, ist nämlich der Ort des „Theaters in Sektionen“. Das heißt, die Vorstellung setzt sich aus vier Zarzuelas zusammen. Zu jeder einzelnen Zarzuela werden Billets ausgegeben. Die Reihenfolge der Zarzuelas wechselt jeden Abend. Die Sitte hat die Annehmlichkeit, daß man zu jeder Stunde ins Theater gehen kann, ohne befürchten zu müssen, einen Teil des Stückes zu versäumen. Sie bietet außerdem den Vorteil, daß niemals ein ganzes Stück, sondern immer nur ein Stückchen durchfallen kann. Und so etwas haben wir noch nicht in Berlin? Dr. Erich Urban.

Wiener Kritik.

In keiner Stadt der Welt wird so viel bekrittelt wie in Wien. Dies steigt direkt aus dem Charakter des wiener Volks hervor. Wenig Energie, wenig Aktionslust, wenig Selbständigkeit der Urteile bei der Masse, trotz subtilsten, oft gradezu genialen Scharfblicken und Erkenntnissen der Einzelnen. Jeder Theaterdirektor, jeder Buchhändler in Wien kennt die Kritiklosigkeit des wiener Publikums und leidet an ihr. Die Presse allein macht in Wien Erfolge. Den kritischen Hammeln der leitenden Organe folgt blindlings die verehrende Masse der Leser. „Was wird in der Zeitung stehen?“ fragt sich der Wiener, wenn er aus dem Theater kommt und hält mit seinem Urteil schwankend zurück. Wie leicht könnte er morgen in seinem Leiborgan desavouiert werden. Furchtbar bestimmt, vernichtend oder in den Himmel hebend, ist der Wiener, wenn das Leiborgan bereits über diese Richtung oder über diesen Autor seine Meinung abgegeben. Gottesstimme ist dem wiener Theaterpublikum — weniger dem Lesepublikum — die Meinung seiner Rezensenten. Und die natürliche Folge der Macht der Kritik ist der Mißbrauch dieser Macht. Dieses historische Gesetz äußert sich auch hier. Und so kommt es, daß der Rezensent eines vielgelesenen Blattes ein Theater in Konkurs treiben, einen dramatischen Autor zum literarischen Tode verurteilen kann,

In einer solchen Stadt des unselbständigsten Publikums, der Übermacht der Kritik sind die Träger der Kritik Faktoren der geistigen Entwicklung, Stützen oder Hemmungen der Kultur. Und es ist kein kleinliches Spiel, keine literarische Pikanterie, kein indiskreter Tratsch, wenn ein paar Träger dieser Kritik einmal genau besehen und geschildert werden sollen. Umso leichter wird dies Unternehmen, da der Brauch, die in den Zeitungen erschienenen Feuilletons und Rezensionen in Bücher zu sammeln, von Jahr zu Jahr stärker um sich greift.

Betrachten wir das letzte dieser Sammelwerke: Max Burckhards „Theater“.*) Es liegt ein Stück Theatergeschichte in diesen zwei Bänden, welche alle Ereignisse der wiener Bühne von 1898 bis 1904 behandeln. Vielleicht mehr Geschichte als in den gleichen Arbeiten aller andern wiener Kritiker dieser interessanten Epoche. Denn erstlich kam Burckhard aus der Werkstätte des Theaters selbst auf die Warte des Rezensenten. War er doch viele Jahre Leiter der ersten Bühne des Reichs, einstmals sogar der deutschen Zunge überhaupt. Zum zweiten aber war ja Burckhard aus der Wissenschaft, aus grauer, grauester Theorie, aus der Jurisprudenz zur Bühne gekommen. Hochschulprofessor des österreichischen Zivilrechts, Verfasser gelehrter Kommentare und eines Torsos über das österreichische bürgerliche Recht, hatte er schon als Direktor des Burg-

*) Wien, Verlag Manz, 1905. Zwei Bände.

theaters einen Fond von Wissenschaftlichkeit in sich, der ihn daran hinderte, sich seinen Impressionen allein ganz hinzugeben, wie es z. B. der zweite Herold moderner Kritik in Wien, Hermann Bahr, anfänglich gethan hat. Burckhards Sammelwerk „Theater" ist gewissermaßen ein Archiv des wiener Theaterwesens. Er sieht die Dichter, die Werke, die Schauspieler, ihr Werden und Wandeln mit dem Blick des Systematikers und des Historikers. Er konstruiert oft aus reiner im Blut liegender Freude am Theoretischen zusammenhängende Entwicklungen, wo sie gewiß nicht vorhanden waren, und er, der nicht nur hinter den Coulissen der Bühne, sondern auch hinter den Coulissen der maßgebenden, der Geschichte machenden Faktoren stand, gibt anderseits aus Bosheit oder Wahrheitsliebe Aufklärungen, die man von keinem andern als ihm erfahren konnte.

Burckhard ist ein echt österreichisches mixtum compositum, eine Einheit, die aus den gegensätzlichsten Teilen köstlich zusammengeflossen ist. Als Mensch ein urwienerischer fescher Kerl, der heute noch mit dem schmalrandigen Lodenhütl oder dem Stösser (Kopfbedeckung der wiener Fiaker) durch die Gassen rennt. Wenn man ihn so sieht mit dieser lässigen, spitzbübischen Halbeleganz, den Herrn Hofrat, so glaubt man sich in alte Tage wiener Gemütlichkeit und fescher Bescheidenheit zurückversetzt. Dieses Inkognitospielen ist ein Zeichen altwienerischen Wesens. Schubert, der in der Heurigenschenke aufspielte, Kaiser Josef, der in den Gassen der Stadt horchend und redend spazierte, Schwind und Makart tauchen in der Erinnerung auf. Die Aristokratie des Wertes fühlt sich in Wien im Verborgenen am wohlsten. Eine liebenswürdige Pose der Bescheidenheit im täglichen Leben macht diese Menschen zu seltenen und wohlthuenden Beispielen. Burckhards Wissen ist umfassend, sein rein kritischer Blick scharf und richtig. Er trifft immer auf den Mittelweg der Meinung. Weder sein Tadel, noch sein Lob werden allzuscharf von der Wahrheit abbiegen.

Und doch habe ich mich so oft gefragt: ist Burckhard ein — Künstler? Und die Antwort neigte sich zum Nein! Ein Mensch, der alles, was Kunst ist, überschaut und doch mit dem Zentrum seines Ichs nicht in der Kunst steht. Er ist kein einfältiger, einfacher Organismus. Es kommt wieder auf das Frühergesagte: er ist allzu zusammengesetzt. Gelehrter, Richter, Direktor, Journalist — über diese tausende von Meilen von einander abliegenden Gebiete hüpft er tänzelnd, leichten Fußes. Und in manchen Sätzen seiner kritischen Arbeiten scheint er alle vier Qualitäten in sich zu vereinigen. Nur das rein Künstlerische fehlt, oder es hat immer einen trübenden Zusatz einer dieser vier Mixturen. Das merkt man aus jeder kritischen Zeile Burckhards.

Im grellsten Gegensatz zu ihm, doch persönlich innigst befreundet — (les extrêmes se touchent) steht der eigentliche Kritiker der Moderne in Wien, Hermann Bahr. Immer reiner und konziser steigt aus seiner

Tätigkeit das Künstlerische hervor. Bahr hat bekanntlich sowohl kritisch wie produktiv alle Wandlungen der modernen Seele miterlebt und gestaltet. Er ist kein Charakter im alten Sinne des Worts, sowenig wie die ewig versinkende, ewig auftauchende Welle im strömenden Flusse. Aber Bahr will es auch gewiß nicht sein. Sich den Fluktuationen der Seele hingeben, ist das erste Zeichen des Künstlers — vorausgesetzt selbstverständlich, daß man sie besitzt. Aber allzu nachgiebiges Wenden und Schmiegen an jede Stimmung, dieses freudige Versinken in der einzelnen künstlerischen Empfindung, dieses wollüstig-wonnige Nachtaumeln nach jedem Ton der Kunst, dieses wahllose Genießen birgt die ernste Gefahr, daß der rein künstlerische Mensch es nicht zum Kunstwerk bringt. Solche Naturen bleiben Genießende, sie vermengen die Kritik mit der Kunst. Ihre Kritik ist verwoben mit tausend Fäden des künstlerischen Ichs. Und so kommt es — welche kritische Arbeit Bahrs immer man liest — daß die eigenartige Persönlichkeit des Kritikers im Vordergrund steht, daß man immer nur die Impression des fremden Kunstwerks auf Bahr, nie dieses selbst erschaut. Und leicht wird es dann, aus den zahllosen kritisch-impressionistischen Arbeiten Bahrs sich dessen künstlerische Gestalt aufzubauen. Man genießt den Künstler Bahr mehr aus seinen kritischen als aus den produktiven Werken. Dem geistigen Ich Bahrs fehlt die Konzentrierung, die Opferungsfähigkeit, die Halbheit und Einseitigkeit, die jeder schaffende Künstler notgedrungen besitzen muß. Er konnte zu viel empfinden und genießen und darum zu wenig gestalten. Seine Kraft ging im All der Kunst unter, oder, wenn man will, auf, denn es ist nicht einzusehen, warum diese Art des geistigen Lebens und Produzierens, wie sie der Kritiker Bahr repräsentiert, weniger wert sein soll, als die des künstlerisch Schaffenden.

Bahr hat — und das darf ihm nie vergessen werden — den so vielfältigen Schöpfungen der modernen Kunst durch seine „Kritik", die alles umfaßte, eine gewisse Einheit nach außen zu geben vermocht. Daß man sie als die „Moderne" zusammenfaßte, daß die Moderne ein Signal, ein deutlicher Begriff wurde, worunter sich tausend jugendliche Kräfte zu regen begannen und aufzuschwingen versuchten, das verdanken wir in Österreich Hermann Bahr. Dr. Max Messer.

Ein Kohlhaas-Drama.

Die stärkste Ependichtung des stärksten deutschen Dramatikers lockt immer wieder die Nachgeborenen zu szenischer Gestaltung an. Nahe genug liegt der prinzipielle Einwand: Wenn Kleist selbst dem gewaltigen Stoff „Michael Kohlhaas" die dramatische Form versagte, so muß das einen zureichenden innern Grund haben, irgend ein Element der Tradition

das „Mythos“ muß der dramatischen Gestaltung widerstreben. Indessen birgt dieser Schluß, so bündig er scheint, doch zum mindesten die Möglichkeit eines logischen Fehlers. Was einem Stoff die Kunstform gibt, ist ja nicht allein die ihm immanente Kraft und Art — als zweiter, gleich starker Faktor wirkt die persönliche Disposition des Schaffenden im Konzeptionsmoment mit. Niemand kann wissen, welche von beiden Form bestimmenden Kraft-Reihen im besondern Falle die ausschlaggebende war, und ob also hier nicht etwa nie zu erkennende Imponderabilia in der derzeitigen Seelendisposition Heinrichs von Kleist es entschieden, daß Michael Kohlhaas nicht als Tragödie, wie man dem Dichter angeraten, sondern im epischen Stil der Chronik gestaltet wurde — nicht in der leidenschaftlichen Wucht szenischer Gegenwart, sondern in der harten, vergangenes Leben Stück an Stück reihenden Ruhe des Berichts. —

Mir will es sogar scheinen, als ob der Grund für die epische Gestaltung des Kohlhaasstoffes mehr in der Biographie Kleists als in der Ästhetik zu suchen sei. Denn nicht zu erbringen ist ein ungekünstelter Nachweis für die Behauptung, daß dies Motiv seiner Natur nach undramatisch sei, dies große Motiv vom Kampf ums Recht, von dem Verhängnis, das aus tiefster sozialer Treue grimmigste Sozial-Feindschaft wachsen läßt — ja mir scheint, als gäbe es keinen reinern Fall des tragischen Helden, als diesen Mann, dem die Reinheit seiner Idee zur Flamme wird, die ihn und seine Umwelt zerstört. Wie das Wesen der Gerechtigkeit in seiner äußersten Konsequenz zum Wesen wilder Gewalt wird, bis der Träger dieses zwiespältigen Lebens nach vernichtendem Kampf versinkt im Schoß einer tiefern Harmonie — das ist völlig der Vorgang der großen Tragödie, die nie etwas andres tut, als aus großen Lebensmächten die ihnen innewohnenden Gegenkräfte zu entfesseln, um beide kampfvoll ineinander zu lösen.

*

Der Kohlhaas-Stoff ist dramatisierbar. Ein ästhetischer Einwand gegen den Versuch, ihn in szenische Form zu bringen, läßt sich nicht halten. Vielleicht aber ein kunstgeschichtlicher? Vielleicht könnte man sagen, daß in Kleists Meisterwerk die ganze Lebenskraft, der ganze Lebenssinn dieser großen Tradition so erschöpfend gestaltet sei, daß hier für Spätere nichts mehr zu tun sei. Denn wer ein andres Ziel als Kleist verfolge, müsse geringeres, wer ein gleiches verfolge, müsse — noch besten Falles — vorhandenes, überflüssiges Gut bieten. Dem wäre zu entgegnen, daß der große Dramatiker allerdings in seiner Novelle den tragischen Gehalt des Stoffes unübertrefflich geformt hat, daß aber der Nachfahre, der, ohne einen andern Sinn verraten zu wollen, das Gleiche in dramatischer Form zu sagen unternimmt, doch insofern auch etwas wesenhaft Neues sagen wird, als im Kunstwerk Inhalt und Form unlöslich mit einander verkettet sind. Wie ein Körper unserm Auge bei

verschiedener Belichtung ganz verschiedene sinnliche Erlebnisse gibt, denen nur ein abstraktes Wissen einheitliche Ursache unterlegt — so wird jedes Thema der Natur oder der Tradition uns in jeder neuen Kunstform ein ganz neues Erlebnis: so gewiß der dramatisierte Kohlhaas dem begreifenden Verstande nichts bieten kann, was nicht schon innerhalb der Sphäre der Novelle läge, so gewiß kann er unserm Gefühl — im Licht seiner neuen Form — Erfahrungen schenken, die ganz neu, ganz anders sind als die, mit denen uns Kleists Meisternovelle begabte. Selbst bei ganz gleicher geistiger Auffassung verbirgt ein Stoff in verschiedenen Kunstformen so wenig Gemeinsamkeit, als ein Glas, das von verschiedenartigen Stäben berührt wird, gleiche Töne erklingen läßt. Es ist also auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkt so sinnlos nicht, wenn einer das Bergkrystall dieses Mythos einmal mit dem Zauberstabe der dramatischen Form berühren will.

Je mehr er mit bescheidener Treue im Stofflichen und Ideellen dem Vorgang Kleists folgt, um so interessanter wird sein Versuch, um so aufschlußreicher für die besondere Wirkungskraft der dramatischen Form und für das Formtalent des Verfassers.

*

Rudolf Holzer, von dem ein Trauerspiel „Hans Kohlhase" unlängst erschienen ist (Wiener Verlag 1905), schließt sich an Kleist enger an als die meisten seiner Vorgänger. Er bleibt nicht nur im ganzen, in psychologischer Auffassung und Grundkonstruktion der Handlung, Kleist treu, er nimmt völlig ausgeführte Situationen, ja Repliken und einzelne Metaphern wortgetreu in seinen Dialog hinüber. Um so interessanter ist es zu sehen, wo die dramatische Form dem jungen, zweifellos mit starkem theatralischen Instinkt begabten Autor Abweichungen von Kleist auferlegte.

Da ist nun zunächst sehr charakteristisch, daß Holzer ganz auf jene Erfindung Kleists verzichten mußte, die fast die ganze zweite Hälfte der Novelle einnimmt: ich meine die Geschichte von der Zigeunerin und ihrer Prophezeiung an den Kurfürsten von Sachsen. Diese echt romantische Komposition hat bei Kleist — auch abgesehen von den hohen Einzelschönheiten des Vortrags — sehr wohl ihren artistisch-ethischen Sinn: sie gibt den innern Sieg Kohlhaasens, der nun auch durch Vernichtung der verhängnisvollen Urkunde den ungerechten Landesherrn tödlich treffen kann, die Vollendung, rundet das Ganze so zu völlig gleichschwebender Harmonie ab. Aber wie alles (im engern Sinne des Worts) Romantische, ist diese an Geheimnissen und Wundern reiche Geschichte der dramatischen Fassung unzugänglich. Die Szene als der Schauplatz gegenwärtig und sichtbar ausgetragener Kämpfe kann das Eingreifen unsichtbar freier Kräfte nur da ertragen, wo sie als „Regenbogen in gedämpfterm Licht" über das Bild gespannt sind, den Dunst der Notwendigkeiten tragenden Erde in schönem Schein abzuspiegeln. Wo aber die geheimnisvollen

Mächte wirklich dem „Schicksal als Brücke“ dienen und die Notwendigkeiten der Charaktere ablösen, da sind sie Todfeind der dramatischen Wirkung, die nur vom Abbild handelnder Menschen auf die Seele handelnder Menschen ausströmt. Holzer hat deshalb zweifellos recht getan, die ganze Geschichte von der geheimnisvollen Weissagung ungenutzt zu lassen und sich auf den realistischen Teil der Kleistschen Erzählung zu beschränken.

Der Einsatzpunkt war hier ohne weiteres gegeben. Im ersten Aufzug, oder, nach der mir vorliegenden revidierten Fassung, im „Vorspiel“, gibt Holzer in engster Anlehnung an die ersten Seiten der Novelle die Szene an der Elbe vor des Junkers Burg: die Wegnahme der Pferde und, geschickt anschließend, gleich die (bei Kleist später erzählte) Austreibung des von Kohlhaas zur Wartung der Pferde eingesetzten Knechtes.

Den Rechtsstreit, der nun anhebt, kann Holzer natürlich nicht in den vielen fein abgestuften Etappen der Novelle bringen; kräftig und glücklich faßt er alle Wirkungen zusammen in der zuverlässigsten aller theatralischen Formen: in einer Gerichtsszene. Vor dem höchsten sächsischen Gerichtshof wird der Streit hier in letzter Instanz ausgefochten — die Richter wollen richtiges Recht geben — da erscheint der kurfürstliche Kämmerer, des Angeklagten Vetter, und hebt im Namen des Landesherrn die Sitzung auf — Kohlhaas aber kündet Krieg und Rache an! Das ist natürlich eine Vergröberung des psychologischen Prozesses der Novelle, aber in der diskreten, lebendigen Art der Ausführung doch keine Verfälschung, vielmehr die notwendig erlaubte Transponierung in die Klangfarbe der Schaubühne. Bis hierher scheint mir Holzers Versuch technisch durchaus gelungen. — Nun aber beginnen — kennzeichnender Weise zugleich mit den vielen Änderungen der revidierten Ausgabe — allerlei Wirrungen und Schwächen. Der nächste Akt bringt (wieder eng an Kleist anschließend) die Szene, in der Kohlhaas Haus und Hof verkauft, um Krieg zu rüsten, und auf Bitten seines Weibes nochmals absteht, um deren Versuch beim Kurfürsten abzuwarten. Dies ist bei Holzer aber nach der Kriegsfanfare am Schluß des vorigen Aktes psychologisch sowohl wie theatralisch ein unerklärter und abschwächender Rückgang; noch dazu wird die Sendung der Frau gar nicht, wie bei Kleist, durch ihren unseligen Ausgang letzte Ursache von Kohlhaasens Empörung — schon bei Beginn des nächsten Aktes steht Kohlhaas als Landesfeind vor Wittenberg, der Tod der Frau wird viel später gemeldet. So ist dieser ganze Akt mit der Entsendung des Weibes nicht nur theatralisch schädlich, sondern auch dramatisch sinnlos. Und nun scheint Klarheit und Überblick den Autor ganz zu verlassen — es folgt eine breite Volksszene in Wittenberg, danach eine Szene Luther-Kohlhaas (ganz nach Kleist), danach eine große Szene im Rat des Kurfürsten, danach eine frei erfundene Szene: Kohlhaas am Grabe seiner Frau durch eigenen Schmerz und Arglist der Feinde völlig in Raserei der

Verzweiflung getrieben. Alle diese Szenen haben (von ihren dichterischen Qualitäten noch abgesehen) sehr wohl theatralischen Wurf, sie sind an sich wirksam komponiert — aber sie sind dramatisch schlecht, sie führen nicht mehr, wie die ersten zwei, klar und sicher eine Entwicklung vorwärts, sie schweifen ab, sie halten sich auf, sich verwirren mit Beiwerk. — Zum Schluß hätte Holzer die Aufgabe lösen müssen, Kohlhaasens Todesgang, der bei Kleist durch ein sehr kompliziertes, viel gewundenes Labyrinth politischer Intriguen führt, in theatralisch möglicher, sinnbildlich kräftiger Weise zu vereinfachen. Er begnügt sich damit, am Ende des vorletzten Aktes die historische Tatsache anzudeuten, daß Kohlhaasen verhängnisvoll werden wird der Einbruch auch in brandenburgisch Land, zu dem ihn Feinde absichtsvoll aufstachelten. Aber die eigentliche Niederlage, Gefangennahme Kohlhaasens, und was sehr viel wichtiger ist, ihre psychische Wirkung auf ihn wird gar nicht dargestellt. Der Rasende, Verzweifelte erscheint im letzten Bild, das ganz knapp den Schluß der Kleistnovelle, die Hinrichtungsszene, bringt, plötzlich geklärt, gefestet, ruhig. . . . Man wird mir zugeben, daß solche Sprünge das Gegenteil von dramatischer Entwicklung sind.

*

Dennoch hat der junge Dichter eine starke Talentprobe abgelegt. Ob er ein Dramatiker werden wird, ein Mann, der gute Theaterszenen zu einem starken sinnvollen Ganzen verbinden kann, muß die Zukunft lehren. Daß er ein sehr begabter Theatraliker ist, ein Mann der mit Dialogen sehr wirksame Szenenbilder zu umspinnen vermag, beweist das Stück schon heute. Mehr aber als das bedeutet, daß sein „Hans Kohlhase" eine echte dichterische Kraft bezeugt; freilich sind die köstlichsten Stellen des Dialogs Kleists Gut, freilich hat Hauptmanns „Florian Geyer" und mancherlei andres auf Holzers Sprache abgefärbt — aber an vielen Stellen zeigt sich eigen starke Wortkraft, die leidenschaftlich bewegtes Empfinden mit keuscher Bildlichkeit sinnlich wahrnehmbar zu machen fähig ist. Von ein paar Entgleisungen ins Trivial-Sentimentale abgesehen, zeigt der Dialog des ganzen Stückes einen eigenen und starken Stil, der mit seiner echt dramatischen Neigung zu harten, heftigen Kontrastwirkungen, mit seiner zuckenden, inbrünstigen Leidenschaftlichkeit ganz jenem Zuge des dramatischen Nachwuchses gleicht, den wir bei Dichtern wie Eulenberg, Hinnerk, Schmidt-Bonn u. a. ausgeprägt finden. — Unser junges Drama hat durch Holzers Trauerspiel eine Hoffnung mehr. Der Kohlhase aber muß weiter warten, ob sich eine Hand findet, stark genug, sein großes Schicksal in die machtvolle Enge szenischer Formen zu zwängen.

Julius Bab.

Die Hinrichtung.

Ein dreieckiger Hof des wiener Landgerichts. Endlos hohe Mauern, nur ein kleines Stück blauer Himmel. In der Ecke des Dreiecks ein Galgen. Große Kastanienbäume, die schon blühen. Wie der Vorhang in die Höhe geht, ist noch alles leer. Hinter der Szene hört man kommandieren: „Vorwärts . . rrrsch". Es marschiert eine Kompagnie Soldaten unter Führung eines Leutnants ein, die sich in gerader Linie in der Mitte des Hofes als Spalier aufstellen . . .

Leutnant (kommandierend): Halt! — — — Gewehr bei Fuß — — — Rrruht! (Die Soldaten stellen sich bequem her und plaudern.)

Der Leutnant (gähnend): Silberer! (Der Korporal tritt näher.) Wir haben ja noch Zeit? Wann gehts denn an?

Der Korporal: Melde gehorsamst, halb sieben, Herr Leutnant.

Der Leutnant (noch heftiger gähnend, sich reckend): Ich bin gestern so spät z'haus kommen . . . Ich geh noch da hinüber in das Kaffeehaus auf einen Schwarzen, ich bin zu müde. Das wird mich erst a bissel lebendig machen. (Ab.)

Der Korporal (geht auf und ab, tritt dann vor den Rekruten Wozilka): Na, is Ihnen schon besser, Wozilka?

Rekrut Wozilka (böhmakelnd): Melde gehorsamst, nein, Herr Korporal.

Der Korporal (wohlwollend): Sie hätten sich in der Kantin einen ordentlichen Rostopschin kaufen sollen . . . Na, ich wer sehen, vielleicht find ich hier etwas . . . Ich wer' nachschauen . . . (Ab.)

Der Rekrut neben Wozilka (das Böhmakeln nachahmend): Na, heut wird traurige Tag in Preblau sein. Wos, Wozilka?

Rekrut Wozilka: Gebts Ruh!

Andrer Rekrut neben Wozilka (auf den Galgen zeigend): Da schau her, Wozilka, grad vis-à-vis steht er. Sixt es und da daneben is die Tür von der Armensünderzell. Da kommt er aussi. Sixt es und sein erschter Blick, wenn er aufschaut, sieht er — Di'. Serwas, an Landsmann! Der Schrocken!! . . .

Erster Rekrut neben Wozilka: Kennst'n gut?

Rekrut Wozilka (weinerlich): Loßt mi schon in Ruh — — ich hob ihm Lebtog nich gesehen.

Erster Rekrut: Das kann a Jeder sag'n.

Zweiter Rekrut (plötzlich): Jessas, Wozilka, da schau her . . . (ans Zellenfenster zeigend): Da hintern Gitter — — — schaut da net aner aussi . . . Ganz a weißes G'sicht . . . Wozilka, mir scheint, er erkennt Di! . . .

Rekrut Wozilka (der nicht aufzuschauen wagt, weinend): Gebts ein Ruh . . . Er kennt mich gar nich.

Der Korporal (ist gestärkt zurückgekehrt. Alle drei Schritte macht er behaglich): Ah, das stärkt! Ah . . . (Zu dem Kreis um Wozilka tretend) Gebts ihm schon Ruh, dem Wozilka . . . Ach, das stärkt . . . Er hat sich eh die ganze Nacht umg'wälzt. Hast nicht g'schlafen, Wozilka?

Rekrut Wozilka: Melde gehorsamst, nein, Herr Korporal.

Der Korporal: Ah, das stärkt . . . Warum denn, was geht der Delinquent denn Dich an.

Rekrut Wozilka (mühsam): Melde gehorsamst, Herr Korporal, den De . . . den Delingwent ise Landsmann von mir.

Der Korporal: Kennst ihn denn?
Rekrut Wozilka: Nein. Aber sein' Mutter.
(Pause.)

Der Gefangenhausaufseher (tritt ein): Kann ich die Leute schon hereinlassen?

Der Korporal: Sofort! (kommandierend) Habt acht!

Der Gefangenhausaufseher (öffnet zwei breite Torflügel. Eine Schranke verhindert noch den Einlaß): Aber bitte, doch nicht so zu drängen, meine Herrschaften!... Da laß ich gar niemanden herein. Es kann ja alles in schönster Ruhe vor sich gehen ... Es ist ja eh noch gar nichts los ... Bitte nicht zu drängen, Sie sehen noch gar nichts ... (Er öffnet die Schranken. Das Publikum strömt wütend herein und nimmt hinter dem Militär wieder Aufstellung ... Während der ganzen Szene kommen immer neue Zuschauer herein.)

Ein dicker Greisler: Na also! Da ham ma jo no ganz a guats Platze.l derglengt. (Den Schweiß von der Stirne wischend) Na, war das a Drängerei. Wia der Tschar kommen is, is net ärger zuaganga.

Ein Geschworener (unzufrieden): Und was hab'n wir davon? Da steht so ein großmächtiger Lackl vor einem und man sieht gar nichts. Soviel Rücksicht könnt das Militärkommando auch noch haben und zu so einer Sache lauter kleine Soldaten, die einem nicht die Aussicht verstellen, aussuchen.

Ein junger Mann (der bisher den Soldatengesprächen gehorcht hat, wispelnd): Sehens den großen Rekruten da? meine Herren, das ist ein Landsmann vom Delinkwenden.

Rufe: Ah? ... Gengan 'S? ... Der da? — —

(Es wird stille, man hört die Soldaten reden.)

Erster Rekrut (zu Wozilka): Bin neugierig, ob er Dich gleich kennen wird?

(Rekrut Wozilka glotzt vor sich hin.)

Zweiter Rekrut: Wozilka, soll ich pst, pst machen, wenn er kummt?

Der Gefangenhausaufseher (wie ein Herrscher durch das Gedränge gehend, energisch): Bitte sich ruhig zu verhalten!

(Ein Bauer kommt herein.)

Geschworener (ihn begrüßend): Ah, Herr Svozil? Sie waren ja Zeuge im Prozeß? Sind Sie eigens hereingefahren?

Der Bauer: Beinah hätt ich kein' Karten mehr kriegt. Stellens Ihnen vor, ich geh gestern zum Herrn Landesgerichtsrat: „Herr Präsident", sag ich, „ich bitt schön um eine Eintrittskarten zur Hinrichtung." „Jo", sogt er, „da hätten Sie früher kommen sollen, mir hab'n Sie keine Karten mehr". Drauf sog ich: „Zur Verhandlung ham's mi gleich gebraucht. Nadirrlich ... Aber jetzt wer ich nicht zuglossen! Was hätten 'S g'sagt, wenn ich damals mich nicht gemeldet hätt?" Da hat er g'sagt: „Na also, weil Sie's sind, da ham sie die letzte Korte" ...

Ein Milchmeier: So? Sie haben auch die letzte? Mir hat er auch g'sagt, das is die letzte Karte, (schmeichelnd) na ja, ich bin der Kousin von ihm.

Der Greisler: Vom Landesgerichtsrat?

Der Milchmeier (verletzt): Na, von ... ihm.

(Alle drängen sich um ihn: Gengan 'S, derzähln 'S. Is wahr?)

Der Greisler: Löcherlich. Er is ja a Böhm ... er is ja aus Problau, Sie wolln sich ja nur patzig mach'n.

Der Milchmeier: Na, also Sö san der Kusön!

Der Greisler: Besser kenn i'n scho wia Sie. Die Wochen vor dem Attentat is er bei uns im Haus gewesen und hat um Arbeit g'fragt. (Es wird stille.) Z'erscht is er in Lad'n treten. Da war nur mein Weib drin. Die is glei' derschrocken, sechse war scho und finster, und ruft mi aus der Wohnung heraus. Da is er gleich dasig g'worden.

Der junge Mann (erregt): War er denn vorher keck?

Der Greisler: Dazu is er gar net kommen. Ich frag ihn: Was wolln S' denn? Er sagt ganz demütig: I bitt, i suach a Arbeit? Ja, sag i, was san S' denn? Hausknecht, sagt er ganz stad. Ham S' Zeugnisse da, frag i ihn glei'. Na, sagt er no dasiger, i war krank . . . Die Brüaderln kennan ma schon, er hat eh so gut quisi quasi aus-g'schaut und wia er sagt, daß er keine Zeugnisse g'habt, hab ich scho g'wußt, was für an i vor mir hab. Na, sag i, solche Leut kennan ma schon. Glaub'n S', er is aussi ganga? Na! Stehnblieben is er und hat g'sagt: Wanns vielleicht an Löffel warme Suppen haben? I hab seit drei Tag nix Warm's im Mag'n g'habt . . . — — Ah, die Pfiffe kenn ma scho. Wann ich mi jetzt umdrah, hab i man denkt, so haust ma g'schwind an Hammer am Schädel. Na, sag ich ganz grob, schaun S' nur, daß S' weiter kommen . . . Er geht. Aber am andern Morgen, in aller Fruah, kommt mein Weib, die's G'schäft aufg'sperrt hat, zu mir und schreit: Du, in Hof, in der Hundshütt'n schlaft der Kerl von gestern Abend. I spring auf, weck die Hausmeisterleut, mir drei gehn zur Hundshütt'n. Richtig, hat er si da einigwälzt und schnarcht. Sö, sag i da is ka Hotel! Aufsteh'n! . . . Hat der a G'sicht g'macht, wie man aufg'weckt ham. Wir a narrischer Kater hat er drein g'schaut . . .

Der junge Mann: War das vor dem Mord?

Der Greisler: No natürli. Ich hab ihn damals schon an Wachter übergeben wollen. Da hat ma mein Weib zuagredt. Geh, was gehts Di an? Schaffst Dir an Feind am Hals . . . Hätt i damals net nachgeben, wer weiß, wo wir heut wären.

Der Gefangenhausaufseher: Ruhe! Wenn ich bitten darf!

Der Geschworene (auf einen Herrn im Salonrock zutretend): Ah, Herr Gemeinderat sind auch da?

Der Gemeinderat (sich umschauend): Man sollte doch meinen, daß für die öffentlichen Funktionäre ein reservierter Raum, eine eigene Tribüne eingeräumt ist . . .

Der Geschworene: Leider . . .

Der Gemeinderat (empört): Wenn der Herr Bürgermeister einmal kommen sollte, kann er da auch nur mitten in der Masse Platz finden? Das ist ja unglaublich . . . Da wird sich ja künftighin gar kein Vertreter der Gemeinde bereit finden, herzukommen. Da wird die Gemeinde eben darauf verzichten, daß einige von ihren Räten anwesend sind . . .

Der Geschworene (beschwichtigend): Bitt Sie, man geht ja sowieso ungern her . . . Ich wollt anfangs gar nicht gehen, aber schließlich, wir Geschwornen haben das „Schuldig" gesprochen, wir haben also gewissermaßen die Pflicht, hier zu sein. Ich wollt nicht hergehen. Aber da hat meine Frau gesagt: Entweder-oder. — Wannst ihn verurteilt hast, so geh hin. Zu was hast ihn den verurteilt, wannst net zur Hinrichtung gehst? . . . Bitt Sie, ein G'schäftsmann, wie ich, will seine Ruh haben. Einmal in sein Leben ist man Geschworner, da muß man halt seine Pflicht ganz ausfällen . . .

Ein großer Herr mit schwarzen Handschuhen (kommt herein und ruft): Sind die Herren von der Presse schon da? (Da sich niemand meldet, verschwindet er wieder.)

Der Gemeinderat: Weil Sie sagen, Ihre Frau — — — die meine wär sogar hergekommen. Eigentlich ist es ungerecht, daß die Weiber nicht hereindürfen. Ich sag so: Wann die Weiber ermordet werden, dann sollens auch zuschauen dürfen!

Der Geschworene: Sehr richtig, Herr Gemeinderat. Es ist aber nur wegen der Aufregung . . . Haben Herr Gemeinderat draußen beim Eingang in der Landesgerichtsstraße nicht dieses verrückte Weibsbild gesehen? Da is eine Zeugin im Prozeß gewesen, ich glaub die hat zartere Beziehungen zu . . . dem da (auf die Zelle zeigend) drin g'habt. Einmal is sie heute schon von der Polizei weggg'führt worden. Weiß der Teufel, wie sie wieder hergekommen is. Ham Sie's ang'schaut, Herr Gemeinderat? Sie steht vor dem Tor und jeden, der hineingeht, starrt sie an, wie eine Irrsinnige . . . Wenn sie die da hereinlassen, na, ich danke für den Skandal.

Der Gemeinderat: Na, es sind ja net alle Weiber so hysterisch.

Der Geschworene: Stimmt, Herr Gemeinderat, stimmt. Aber die männliche Entschiedenheit geht ihnen halt doch ab. Wir stehen da, schauen zu und wanns fertig is, gehn ma in aller Ruhe nach Haus . . . Die Weiber ham sich halt nicht so in der Hand . . .

Der Leutnant tritt rasch ein. Der Korporal tritt auf ihn zu.

Der Korporal: Melde gehorsamst Herr Leutnant, der Rekrut Wozilka bittet, ihn nach Hause zu schicken.

Der Leutnant: (Ach was, jetzt? Lassen sie ihn antreten.

Rekrut Wozilka tritt salutierend vor.

Der Leutnant: Was willst Du? Nach Hause? Jetzt? Hast vielleicht Angst?

Rekrut Wozilka (unsicher): Melde gehorsamst, nein, Herr Leutnant.

Der Leutnant: Also warum?

Rekrut Wozilka (weinerlich): Melde gehorsamst, Herr Leutnant, den De . . . den De — — lingwend ise Landsmann von mir.

Der Leutnant: Unsinn! Ein Mörder ist überhaupt kein Landsmann! Du hast Angst! Was wirst Du denn einmal im Ernstfall tun?

Rekrut schweigt.

Der Leutnant: Na rede! . . . Wenn Du dem Feinde gegenüber stehst.

Rekrut Wozilka (weinerlich, stockend): Melde gehorsamst, der Feind . . . ise kein . . . Landsmann.

Der Leutnant (überhörend): Dageblieben! Abtreten! (tritt auf den Aufseher zu): Na wie lang (gähnend) dauert denn das noch?

Der Gefangenhausaufseher: Ja, heut' ham ma unser G'frett . . .

(Es bildet sich sofort ein Kreis von Neugierigen um die beiden.)

Der Leutnant (ärgerlich): Was is denn?

Der Gefangenhausaufseher (geringschätzig): Bitt Sie gar schön, der da (auf die Zelle zeigend) das ist ja a Patzen, kein Mann. Die ganze Nacht bet er mit dem Pater zusammen. Unser geistlicher Herr halt g'wiß etwas auf Bußfertigkeit und Reue, aber wie er die ganze Nacht zusammen mit ihm vor der Maria gekniet ist, hat er so an Schlaf kriegt, daß er auf a halbe Stunde sich hat niederlegen wollen.

Glauben S', er hats zulassen? Auf die Knie is er g'fallen, gejammert hat er, daß ma's im ganzen Haus g'hört hat, an den Kittel vom geistlichen Herrn hat er sich geklammert und g'schrien hat er: „Net weggehen! Net weggehen!" ...

Der Leutnant: Ja, da waren der Waniek oder der Schlossarek doch andre Kerle!

Der Gefangenhausaufseher (stolz): Ja, die! Wie der Waniek da in den Hof herausgetreten ist, erinnern S' sich noch, Herr Leutnant, wie er die Leut g'sehen hat, hat er sich hing'stellt, habt Acht, stramm und hat salutiert ... Na und der Schlossarek. Erinnern S' sich, wie der vom Galgen her noch g'schrien hat: „ Könnt's mi Alle gern haben" ... Entschuldigen, Herr Gemeinderat, daß i mich so gemein ausdrücke, aber wahr is.

Der Gemeinderat: Ah, wir sind ja nicht so verwöhnt.

(Plötzlich läuft eine Bewegung durch die Massen. Alle blicken nach der Ecke. Man hört Rufe: „Nicht auf die Zehen stellen!" — „Hüte herunter!" — Einige kraxeln rasch auf die Bäume hinauf. Die Rückwärtigen murren: „Was is denn?" ... „Is er schon da?" ... „Aber nein" .... „Was macht er für ein G'sicht?" Aufseher ist im ersten Moment der Aufregung rasch nach vorne gegangen, kommt zurück.)

Der Gefangenhausaufseher: Nichts ist! Nur ein Rekrut ist ohnmächtig geworden.

(Der Leutnant geht zur Kompagnie. Vier Soldaten tragen Wozilka fort.)

Der Herr mit den schwarzen Handschuhen (taucht wieder auf, fragend): Sind die Herren von der Presse schon da?

Der Polizeikommissär (tritt ein, auf den Gefangenhausaufseher zutretend): Hab die Ehre ... Wie kann man denn so viel Karten ausgeben, Herr Aufseher!

(Die Berichterstatter treten ein. Polizeikommissär, Gefangenhausaufseher, Gemeinderäte wechseln Händedrücke.)

Erster Berichterstatter (alter Mann): Ich geh wieder, meine Herren, ich schreib mein Bericht fertig.

Der Gemeinderat: Da müssen S' doch dableiben.

Erster Berichterstatter (achselzuckend): So viel Tausender möcht ich haben, wie ich schon Hinrichtungen gesehen hab. Heute mach ich den Bericht packender, wie die ganze Sache eigentlich is.

Der Polizeikommissär: Da kommen sie wahrscheinlich nur her, um zu sehen wer da ist.

Erster Berichterstatter (sein Notizbuch ziehend, lächelnd): Man sah u. a. Herrn Polizeikommissär Lück, Herrn Gemeinderat Striegl und zahlreiche Anverwandte des Delinquenten. Na, ich geh. Wenn etwas Besondres los ist, Herr Kollege, so erzählen Sie mirs ja. Ich bin drüben im Kaffeehaus.

Der Polizeikommissär (zum zweiten, jungen Berichterstatter): Ist es nicht ein Skandal, daß wir da mitten im Gedränge stehen müssen. Wir sind doch sozusagen amtlich hier. Aber der Herr Vorsitzende, der Herr Staatsanwalt, der Herr Verteidiger — die, ja, die dürfen vorne vor dem Kordon Platz nehmen. (Vertraulich und giftig) Was fangt er denn an, der Herr Präsident, wenn ich ihm die Kerle nicht einfang?! He?! Das ist keine Kunst, im Präsidentenfauteuil zu sitzen und über den armen Hascher Witze machen, damit nur recht viel „Heiterkeit" im Bericht steht. Aber er soll amal, wie ich, mit vierzig Agenten in einer Nacht ganz Favoriten durchstöbern. Er soll amal, wenn ma den

Kerl schon endlich hat, das erste Polizeiverhör mit ihm aufnehmen. Wann alles noch ganz unsicher is, wann der Kerl noch frech ist, wann der Kerl noch leugnet . . . Bitt Sie, dann im Gericht, da ham ma ihn schon ganz matsch gemacht, da is keine Kunst mehr, was herauszukriegen. Und was is der Dank dafür? Wann man schon derwischt hat, wer erfährt davon? Ah, ja, vom Vorsitzenden steht jeder auswendig g'lernte Verhandlungswitz drin, die ganze Red' vom Verteidiger is im Bericht. Aber unserans?

Der Gemeinderat (unterbricht das vertrauliche Gespräch): Herr Kommissär, habe die Ehre. Sind auch da? Na, wann der (deutet auf die Zelle) Sie im letzten Moment sieht, kriegt er noch an Zorn. Durch Sie ist er ja eigentlich erst gefangen worden.

Der Kommissär (mit vorsichtigem Selbstgefühl): Ja, ich habe schon einige Herrschaften hiehergebracht.

Der Gemeinderat: Den Waniek auch?

Der Kommissär (aufzählend): Waniek, Schlossarek, Schenker, Opletal, Hummel, Dolezal . . . lauter Bekanntschaften von mir. Na und was is der Dank dafür? (verbissen) was is der Dank dafür? Da mitten im Gedräng muß man stehen. Froh sein muß man, daß man überhaupt noch eine Karte vom Herrn Präsidenten kriegt! (verbissen) Das nächste Mal, wenn ein Mord vorkommt, werde ich einfach dem Herrn Präsidenten sagen: „Aber bitte, bitte, probieren Sies einmal! Finden Sie ihn einmal! . . . Ich bin ja nur eine Nebenfigur! Bitte sehr . . .

Der Herr mit den schwarzen Handschuhen (taucht wieder auf): Ist hier ein Herr von der Presse?

Der Berichterstatter: Sie wünschen?

Der Herr mit den schwarzen Handschuhen (sich vorstellend, sehr devot): Ich bin nämlich . . . (ganz leise den Namen murmelnd. Der Berichterstatter weicht zurück). Ich wollte die Herren von der Presse nämlich bitten . . . diesen Chronometer (ihn aus der Tasche ziehend) zu benützen. Durch mein neues Verfahren, wenn die Herren von der Presse so freundlich sein wollen, das zu konstatieren, darf die Exekution nicht länger als 2 Minuten 35 Sekunden dauern. Mein Verfahren ist nämlich viel humaner, wie das von meinem Vorgänger . . . Mein Vorgänger war so unhuman, die Stricke auch zwischen die Beine, hier (auf dem Körper des Journalisten illustrierend) . . .

Der Berichterstatter (entsetzt zurückweichend): O, ich danke, ich kann mir das schon vorstellen . . .

Der Herr mit den schwarzen Handschuhen: Verzeihen Sie! . . . Das war natürlich riesig unhuman.

Der Gefangenhausaufseher (auf ihn zutretend, leise): Es ist die höchste Zeit.

Der Herr mit den schwarzen Handschuhen (im Abgehen): Also 2 Minuten 35 Sekunden . . . Wenn ich bitten darf . . . im Bericht . . . 2 Minuten 35 Sekunden (am Ausgangstor) — — und eine viel humanere Methode. (Ab.)

(Es entsteht wieder Bewegung unter den Zuschauern. Ein schriller Ruf: „Er kommt". — — Wieder Geschrei: „Hüte herunter". — — „Die Vorderen sollen sich bücken". Wieder klettern einige auf die Bäume. Rückwärts schwingen sich die Leute auf die Schultern der Nebenmänner. Plötzlich — — tiefe Stille! Langsam beginnt die helle Armensünderglocke zu läuten: Bim, bam, bim, bam. Da fällt rasch der Vorhang.)

Stefan Großmann.

Rundschau.

Eine Hofkomödie. Aus verschiedenen Gründen scheue ich vor der undankbaren Aufgabe, hier von einer Uraufführung am würzburger Stadttheater zu berichten, nicht zurück. Erstens möchte ich Gleiches mit Gleichem vergelten: denn bekommen wir armen Provinzmenschen nicht über jede auch noch so schlechte berliner Première die Ohren voll geblasen? Zweitens ist mir daran gelegen, immer wieder gegen das berliner Theater- und Premièrenmonopol zu protestieren. Drittens verdient das Stück selbst ein paar Worte. Nicht als ob die Hofkomödie „Leierthausen-Rilkenburg" ein gutes Drama wäre! Nein, es ist nicht gut, sondern noch nicht einmal fertig. Es ist nur ein recht brauchbarer Entwurf, zu dessen künstlerischer Durchbildung dem Autor vielleicht die Zeit, vielleicht die Potenz, vielleicht beides fehlte. Franz Kaibel, ein blutjunger und trotzdem oder vielleicht eben deshalb verständnisreicher und begeisterter karlsruher Kritiker, der seinen künstlerisch Wagemut durch die Ergänzung des Demetrius-Fragments kürzlich bewiesen hat, verlegte seine Hof- oder besser: Fürstenkomödie in die Empirezeit. Das ist ein Fehler, der nicht dadurch gut gemacht wird, daß die beiden Fürsten auf der Bühne sich in deutlichen, nur durch primitive Phrasen aus dem alten Ploetz (Empire!) gemilderten Anspielungen auf moderne Personen und Verhältnisse ergehen. Warum denn keine wirklich moderne Fürstensatire („Komödie" ist ja doch immer nur eine nervenschwache Satire)?! Unsre sozial so bewegte, in demokratisch-stürmischen Strömen dahinwogende Zeit braucht eine Fürstensatire, wäre für eine solche mindestens ebenso empfänglich wie die Zeit nach der Revolution, die Zeit Schillers. Warum aber haben wir keine? Warum nicht? Alles Ernstes: Ich glaube, es fehlt unsern Literaten ein ganz klein wenig am mitfühlenden Verständnis für die neuen Ideale, die jetzt trotz Nationalismus und Chauvinismus der Offiziellen ins deutsche Volk eindringen. Sonst hätte Sudermann nicht seinen läppischen „Sturmgesellen Sokrates" machen, Ruederer seine „Morgenröte" nicht so konzipieren können, wie wir sie jetzt haben. Daß übrigens die „Morgenröte" trotz ihrer antidemokratischen Tendenz und trotz peinlicher Schonung des Wittelbachers oben ungnädig aufgenommen und verboten wurde, ist sehr, sehr bezeichnend. Kaibel griff beherzt an das Gottesgnadentum, aber leider, leider an das längst vergangener Zeiten, dessen Ansichten von „Thron und Altar„ heute vom schlimmsten Hofschranzen belächelt werden. Warum wagt ihr euch denn nicht, ihr Komödien- und Satirendichter (eure Zahl ist allerdings schwindsüchtig klein), an das moderne Gottesgnadentum? Das Verhältnis der Fürsten von heute und zumal gewisser Fürsten von heute zu ihrem Volk bietet, doch eine unerschöpfliche Quelle für euch. Was sich, in Gedichte, Witze und Anekdoten pulverisiert, im Simplizissimus findet — gerade nach der Seite der Fürsten hin, dafür mußte sich doch endlich einmal ein Könner finden, der es zusammenfaßt und auf die Bretter stellt . . .

Hermann Sinsheimer.

Brahm und Reinhardt. ... Es ist unrecht, Reinhardt vorzuwerfen, er wirke nur durch überladene Ausstattung. Seine Dekorationen zeugen immer von höchstem Kunstgeschmack, sind oft genug von vornehmster Einfachheit. Das mit peinlichster

Genauigkeit gestellte lebende Bild fügt sich zu wunderbarer Wirkung ein. Die Musik erklingt in richtiger Tonstärke, ist zumeist der Dichtung völlig angepaßt.

Zu tadeln ist erst, wenn über der einen Seite der Regie die andre allzu sehr vernachlässigt wird. Die Gefahr ist für Brahm unendlich viel kleiner als für Reinhardt. Was das Geistesdrama an Außen-Regie erfordert, ist leicht zu beschaffen. Wenn aber neben Reinhardts glänzender Außen-Regie die Innen-Regie oft arg zu kurz kommt, ist dies leicht erklärlich. Die Kraft der Spielleitung wie die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers hat Grenzen. Nur große Darsteller vermögen für die geistige Durchbildung ihrer Rollen sich Aufmerksamkeit zu erzwingen. Das Innerste des dargestellten Dramas wird allzu leicht durch die überragende Außen-Regie verschleiert und verborgen; das bringt Werken von geringem innern Gehalt unverdiente Ehren, andern aber — Schaden. Und besonders oft wird durch die zärtliche Sorgfalt, die Reinhardt Einzelheiten angedeihen läßt, das Ganze zerstückt; die verbindende, fortlaufende Linie fehlt.

Nur eine Folge der verschieden gearteten Begabung und Regieführung der beiden Bühnenleiter ist die Wahl der dargestellten Werke. Die psychologisch verinnerlichte Kraft des Lessingtheaters schwelgt in Ibsens Dramen, findet bei Hauptmann und Schnitzler Nahrung. Die Bühne Reinhardts läßt das Leben, das unaufhaltsam durch Shakespeares Dichtungen flutet, für uns wieder aufleben und tastet in verständiger Selbsterkenntnis nach neuer Romantik.

Was darüber ist, das ist vom Übel. Hier wie dort. Jeder der beiden Bühnen sind Schranken errichtet durch das Mißverhältnis zwischen Innen- und Außen-Regie. Und dies bringt dann die Gefahr der Verödung hier, der Verflachung dort. Es müßten eben beide Seiten der Regie gleichmäßig gepflegt werden. Ihr Verhältnis zu einander dürfte kein feststehendes sein, sondern müßte sich jedesmal nach dem aufzuführenden Werke richten.

Doch die überragenden Persönlichkeiten Brahms und Reinhardts setzen wohl durch die Grenzen ihrer Begabungen auch den Möglichkeiten ihrer Bühnen feste Grenzen. Nicht (wie Mauthner einmal meinte), wenn die Darsteller des Lessingtheaters unter Reinhardts Leitung stünden, sondern — wenn Brahm und Reinhardt in einer Persönlichkeit vereint wären, dann gäbe es einen idealen Bühnenleiter und eine ideale Bühne.

Hans Lenthal.

Otto Ernst. Als ich mir vor einiger Zeit an dieser Stelle einige schüchterne Bemerkungen über den großen Schullehrer und bedeutenden Normalmenschen erlaubte, zog ich mir von einer Dame — auch in dieser Zeitschrift — eine öffentliche Zurechtweisung zu. Zwar schien die Dame mir im allgemeinen Recht zu geben; aber — meinte sie — man dürfe Otto Ernst nicht verurteilen, ohne ihn aus seinem Roman „Asmus Sempers Jugendland" von einer andern Seite kennen gelernt zu haben. Ich kenne nun den Roman auch heute noch nicht. Wohl aber habe ich seinen Verfasser von einer mir neuen Seite kennen gelernt. Mir fiel nämlich ein andres Buch von Otto Ernst in die Hand: „Der süße Willy" (Leipzig, 1905, L. Staackmann). Auch dieses Buch habe ich nicht gelesen — aber darin geblättert. Und da fiel mir am Schluß des Buches eine seitenlange Ankündigung von „Asmus Semper" auf — wie üblich, „Preßstimmen" enthaltend. „Die liest Du!" sagte ich mir, da mein Interesse nun einmal für den Roman wach war.

Aber nein, das sind ja gar keine Preßstimmen. Das sind ja nur Briefe, an den Autor gerichtete Privatbriefe. Die wollte ich nicht lesen. Eine solche Indiskretion schien mir eine Art Entweihung des großen Dichters von Hamburg-Eimsbüttel. Aber da reizten mich die Überschriften (die ich hier in der geschickt gewählten und abwechslungsreichen Reihenfolge wiedergebe), und ich las, meine Bedenken niederschlagend, die Briefe doch. Da waren: „Brief eines Akademiedirektors", „Brief mit einunddreißig Unterschriften aus der hohen Rhön", „Brief eines Dichters aus München", „Brief eines Künstlers aus Auerbachs Keller in Leipzig", „Brief einer Dame aus Mainz", Brief eines Dichters aus Italien", „— einer Dame aus Posen" (der Strich bedeutet „Brief"), „— eines Arztes aus Bremen", „— eines Gelehrten aus Leipzig", „— eines berliner Dichters an einen Dritten", „— eines Dichters aus München", „— einer Engländerin aus Dresden", „— eines Seminarlehrers aus Thüringen", „— eines Zeitungsverlegers aus Berlin", „— eines Herrn aus Nordböhmen", „— einer Dame aus Kassel", „— eines hamburger Lehrers", „— eines Gelehrten aus Galizien", „— einer Dame aus Wien", „— einer Dame aus Oldenburg", „— eines Schauspielers aus Berlin" und „Brief einer Dichterin aus Wien". — Uff!!!

Man sieht also: Briefe aus allen Kreisen und von Damen aus allen Provinzen. Sie stellen wohl im stillen Vergleiche auf mit den Annonzen des Bongschen Stilgebauer? — Aber dessen berühmte „Anerkennungsschreiben" wiesen doch wenigstens Namen auf. Hier herrscht in der Hinsicht strengste Diskretion. „Aus Briefen berühmter und unberühmter Persönlichkeiten" heißt es einfach. (Ich übrigens finde alle sehr berühmt; denken Sie nur: Dame aus Posen!) Sicher stammen die Briefe auch von großen Autoritäten, wie dem Arzt aus Bremen, dem Verfertiger eines Gedichts, das so anfängt:

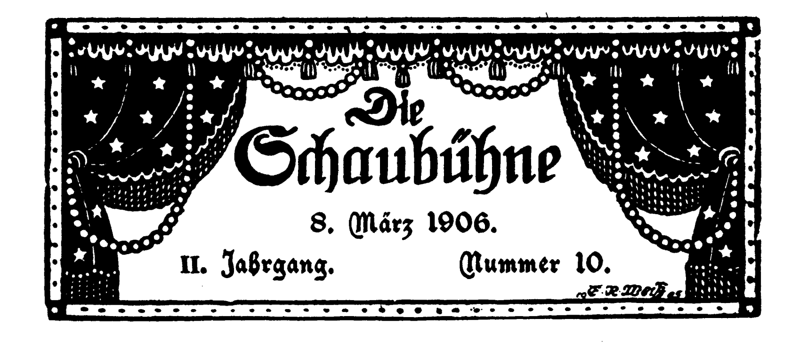
> Des Asmus Sempers Jugendland
> Gar lebendig vor meinem Aug erstand.

Und dann der Brief „mit einunddreißig Unterschriften aus der hohen Rhön"! Darin erzählt jemand, wie er seinen Söhnen das Buch vorliest. Alle Achtung: dreißig Söhne! — Aus dem Brief des berliner Dichters an einen Dritten: „Hier finde ich eine Wahrhaftigkeit, die ich bei . . . . . schmerzlich vermisse." Ich finde es nett von dem „Dritten", daß er Otto Ernst den Brief zur Veröffentlichung übergab. — Die „Dichterin aus Wien" bewundert den Kollegen aus Hamburg gar, weil „er jede der Klippen glücklich umschifft, die die Darstellung eines Kinderlebens so schwierig machen" — nicht etwa, weil er die Schwierigkeiten überwunden hat. — Aber geradezu strafbar finde ich den Brief des „Seminarlehrers aus Thüringen", oder vielmehr die Tat, deren dieser sich rühmt. Der schreibt nämlich kurz: „Ich habe mit meinen Lehrseminaristen verschiedene Stellen gelesen und ihnen gesagt, wenn sie ihren ersten Gehalt beziehen, sollen sie sich das Buch kaufen."

Sehr geehrter Herr Stilgebauer, jetzt bin ich fest davon überzeugt, daß Sie nie unanständige Reklame gemacht haben. Aber Ihr, Magnetiseure und Kurpfuscher (die ich freilich nicht beleidigen möchte) — Ihr habt einen neuen Kollegen!

Felix Heilbut.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Das neue Drama.

(Schluß.)

Es ist noch nötig, daß wir uns auf die eingangs berührten Begriffe von Stil und Tragik näher einlassen.

Soweit es auf beschränktem Raum und in solch weiterem, überschauenden Zusammenhang angängig ist, habe ich eigentlich über den Stil bereits angedeutet, was Nächstes anzudeuten wäre. Aber verweilen wir noch ein paar Augenblicke bei dem Begriff des Tragischen.

Nichts wird, nächst dem „Stil", heute ausführlicher diskutiert als dieser Begriff. Auch gerade in dieser Zeitschrift. Und doch erscheint mir nichts bedenklicher als die Art dieser Diskussion. Und zwar bedenklich wegen ihrer Ausgangspunkte. Diese sind zweiter und dritter Natur, nicht erster; sie sind viel zu abstrakt-theoretisch und nachgerade fast schon viel zu gelehrt, als daß sie so lebendig und fruchtbar sein könnten, wie es unbedingt vonnöten wäre.

Wir suchen, abstrahieren und finden sie nicht im Leben — obgleich sie sich hier überall und von allen Seiten in lebendigster und zwingendster Fülle aufdrängen — sondern wir suchen, abstrahiereu und finden sie, ach! nicht bloß etwa in der Dichtung der frühern Zeit, sondern — das Allerschlimmste und Verkehrteste! in ihrer Theorie.

Weshalb geht man da neuerdings so viel auf Goethesche, Schillersche ästhetische Maximen zurück? Und warum so vorwiegend auf die theoretischen Ausführungen gar Hebbels? Man rede sich doch nicht vor, daß man sie diskutiert. Und wenn: so könnte der lebendigen neuen Produktion solche Diskussion doch kaum etwas nützen; so viel sie auch immer dem Ausbau — wenn nicht gar abbauenden Neubau — einer gesonderten allgemeinen modernen theoretischen Wissenschaft zu statten kommen möchten. Aber man diskutiert sie nur scheinbar. Das heißt: man prüft nicht eigentlich — was immerhin ganz nützlich sein würde — neue, organisch gewordene naturalistische Stilprinzipien an jenen Theoremen, sondern, wie man heute bereits von neuem in den nachgerade unmöglich gewordenen und antiquierten Stiljargon gerät, so ist man ganz und gar

drauf und dran, sie der neuen lebendigen Produktion wieder verbindlich zu machen.

Und das kann gar nicht anders sein, wenn man so töricht und abstrakt für eine neue Produktion nach einem „Stil“ sucht. Der darf nie und nimmer solchermaßen gesucht werden, sondern er hat sich selbst zu schaffen; er hat sich organisch aus seinen bereits vorhandenen Ansätzen zu entwickeln. Was geht die Theorie und die Kritik die lebendige, organische Produktion an für diese Produktion? Gar nichts! Sie lasse da durchaus ihre Hand weg.

Ganz wo anders müssen heute Anhaltspunkte gesucht werden für eine weitere Entwicklung. Und zwar müssen sie durchaus subjektiv gesucht oder vielmehr gefühlt werden von jedem einzelnen Schaffenden selbst. Unn wo wird er sie suchen, fühlen und finden? In sich selbst und in dem allgemeinen großen Weben, Werden und Leben der Zeitseele. Das sind die Instanzen jedes Schaffenden, und das sind seine höchsten Richterstühle. Gelangen dann, auf solchen Wegen, diese und jene Individualitäten ans einem disparaten Suchen zu einem aus jenen Instanzen heraus gemeinsamen Finden, so haben wir in demselben Moment einen vollendeten dramatischen Stil, oder wir haben ihn niemals.

Auf solchem Wege wird man auch zu einem gemeinsamen, notwendigen Begriff des Tragischen gelangen; wenn ein solcher überhaupt noch vonnöten sein sollte.

Augenblicklich ist man hier ganz urd gar auf dem Irrwege. Ich möchte sagen: schon durch eine, unwillkürlich immer stärkere, Übernahme des theoretischen Jargons eines Hebbel gerät man immer mehr dahin, sich beständig, ohne daß man es merkt, immer in demselben Zirkel von dessen ästhetischen Begriffen zu drehen. Und ich möchte ferner sagen: schon durch eine immer mehr überhandnehmende Übernahme einer überwundenen dramatischen Form und Technik gerät man unwillkürlich dahin, zugleich deren Ideengehalt zu reproduzieren, oder sich in gleicher Weise unfruchtbar in dessen dialektischem Zirkel zu drehen. Und so gerät man denn auch neuerdings unwillkürlich wieder auf veraltete Begriffe des Tragischen zurück.

Man überlasse doch diesen Begriff dem jeweiligen individuellen künstlerischen Erleben und rede ihm nicht drein, noch mäkle man an ihm nach dem Maßstab veralteter Begriffe vom Tragischen! Dieses individuelle künstlerische Erleben aber, wenn es aufrichtig und stark und lebendig genug ist, findet sich heute mit Nietzsche ab, um den heute nun einmal kein Schaffender herum kommt. Er findet sich ferner ab — das auszusprechen ist freilich im gegenwärtigen Moment bereits geradezu ein Verbrecheu — mit Ibsen und mit dem Maeterlinck, der den „Schatz der Armen“ geschrieben hat; und eigentlich nicht zum letzten mit der ersten Dramatik Maeterlincks selbst.

.. Man beachtet leider nicht, wenn man sich von diesen neusten Tragikern heute wieder zu Hebbel oder gar zu noch früheren entfernt, daß sie bereits eine entscheidende neue Grenzscheide bedeuten, über die wir, ehrlich, ganz und gar nicht mehr zurückvermögen; außer etwa vom formell-artistischen Gebiet aus, dem dieser unfruchtbare, spielerische Sprung weiterhin noch eingeräumt bleiben möge.

Man bedenkt ferner nicht, was zu bedenken so nahe liegt und unumgänglich sein sollte, ob es nicht überhaupt mit diesem Begriff des Tragischen ein Ende hat, und ob nicht an seine Stelle ein andrer zu treten im Begriff ist, der sich zudem auch bereits ganz deutlich und unmißkenntlich andeutet.

Hier theoretisieren wir und plagen uns mit der Diskussion altmodischer Begriffe des Tragischen ab und suchen sie, etwas aufgestutzt und modernisiert, wieder aufs Tapet zu bringen; und außerhalb unsrer Studierstube strebt das große europäische Leben machtvoll und imposant seinen Vollendungen entgegen und einem Zustand zu, der von einem seiner größten Denker und Seher — was ihm übrigens unsre Frühromantiker längst vorausgenommen haben; man studiere nur die Fragmente des Novalis — mit „Jenseits von Gut und Böse" bezeichnet worden ist.

Was aber wäre in solchem Zustand der europäischen Sozietät, in dem sich also die alten schroffen Gegensätze von Gut und Böse gar nicht mehr explosiv entladen können, in dem ihnen beständig die Spitze abgebrochen wird, und alles immer wieder sich in so etwas wie jenes „romantische Lachen" und jene „romantische Ironie" auflösen wird: was wäre da noch das Tragische der frühern Epoche andres als ein Spükeding zum Lachen? Wie sollte es in solchem Bezirk noch Raum finden können? Nichts hätte hier Raum, als eine Tragödie, deren Ernst lachte und eine Komödie, deren Spaß Ernst wäre.

Verhehlen wir uns doch nicht, daß der Begriff des Tragischen, und zwar hoffnungslos, in der Agonie liegt. Von einem gewissen, nur zu nötigen, Standpunkt aus, sind ja alle Versuche, ihn wieder zu beleben, geradezu fürchterlich; und so etwas wie satanistische Abnormität; oder auch — geradezu lächerlich.

Was schiert es eine sich ausbauende und zu irgend einem möglichsten Glück und Gleichgewicht immer machtvoller zustrebende Sozietät, ob da irgend eine Nation von tragischen Dichtern keine Nahrung mehr findet? Mögen sie, wenn sie was wollen, tragische Komödien oder lachende Tragödien dichten.

Die Ansätze zu solchen aber haben wir bereits. Sie liegen vor so in Ibsens Drama, wie auch, wenn wir genau zusehen, im Maeterlinckschen und in jedem naturalistischen Drama. Mögen vorderhand auch hier und da noch Reste alter Tragik mithineinspielen. Johannes Schlaf.

Die Russen.

Das moskauer „Künstlerische Theater“ hat sich in seinen ersten drei Vorstellungen von seiner slavischsten Seite gezeigt. Es wird uns später, mit Ibsen und Hauptmann, auch germanisch kommen. Erst dann wird, zwar kein endgültiges Urteil (das verbietet die Unkenntnis der Sprache), aber ein durchgreifender Vergleich mit dem deutschen Theater möglich sein. Wenn die Russen uns Hauptmann so gut zurückgeben, wie wir ihnen Gorki, sei ihnen zugestanden, daß sie uns ebenbürtig sind. Vorläufig haben sie uns sehen lassen, wie Alexei Tolstoi, Tschechow und Gorki in ihrer Heimat gespielt werden. Da wird nun meines Erachtens nicht genügend geschieden zwischen dem reinkünstlerischen Kern und allem, was um diesen Kern herumhängt: rassepsychologischen, politischen, sozialen, kulturhistorischen, ethnographischen Elementen. Mich haben die drei Abende am meisten durch ihre äußere Signatur ergriffen, so daß ich mich nicht imstande fühle, ihre künstlerische Kraft auch nur mit der Zuverlässigkeit des tauben Fremdlings zu werten. Was mich so namenlos ergriff, war der fiebernde Zusammenhang und Zusammenklang zwischen Bühne und Zuschauerraum. Oben steht eine Kunst, die sich in der Fremde ihr Publikum suchen mußte; unten sitzt ein Publikum, das sich in Fremde seine Kunst suchen mußte. Beide haben sich von ungefähr gefunden. „Wir bringen ein erstes Grüßen durch Finsternisse getragen .... Wir führen am Saum unserer Kleider ein erstes Duften des Frühlings ... Es leuchtet von unsern Füßen der grüne Schein unsrer Heimat.“ Es ist das erste Mal, daß das Wort „Heimatkunst“ einen Inhalt hat. Hundert Hände greifen hinab, tausend Hände greifen hinauf; sie vereinigen sich in jubelndem Glück. Werden daneben die Fragen nach Art und Stil und Rang dieser Kunst nicht gleichgültig?

Aber sie wollen nun einmal beantwortet sein, und ich kann vor meinem Gewissen nur bestehen, wenn ich bitte, mir meine Antworten nicht zu glauben. Die Stücke spielen im ersten, im dritten, im fünften Stand; bei Hofe, unter Bürgern und in der Unterschicht der Gesellschaft. Von dem Hofstück kenne ich keinen Vers; vermute übrigens nur, daß es in Versen geschrieben ist. Es gibt keine Übersetzung. Über den Kunstwert könnte man sich in Literaturgeschichten orientieren. Wozu? Warum sollten gerade

die Geschichten der russischen Literatur nicht lügen? Im Ernst: es fehlt jeder Maßstab. Daß man weiß, was rein äußerlich vorgeht, genügt nicht. Damit weiß man noch nicht, ob die Schauspieler schwierige oder leichte Aufgaben zu lösen haben, ob sie in reichem dichterischen Material arbeiten können oder für den Autor denken müssen. Man weiß nicht, ob sie „deklamieren“ oder die Verse — sind es denn Verse? — zerstören oder das passende Mittelding zwischen Kothurn und Pantoffel gefunden haben. Man wird also das kritische Vermögen — als welches ein Vermögen, zu unterscheiden und zu entscheiden, ist — lieber ausschalten und sich möglichst naiv optischen und akustischen Eindrücken hingeben. Da hört man denn einen russischen Tonfall und russische Kehllaute, die keineswegs den selbständigen ästhetischen Wert haben wie Rossis ebenso unverständlicher, aber unendlich süßer toskanischer Laut. Wenn jetzt nicht wenigstens das Auge üppig beköstigt wird ... Es entfalten sich wirklich Bilder von bestrickendem Reiz: schöne, stattliche Menschen in Gewändern von blendender Pracht, mit vollendeter malerischer Kunst in den Raum, in die Räume gestellt. Trügt nicht alles, so ist die Kunst der Innenregie nicht geringer. Selbst das stumme Spiel scheint voll von Leben. Man hat das Gefühl, daß ein überlegener, selbständiger Geist eine Anzahl vortrefflicher Schauspieler auf einander abgestimmt und in das Herz des Stücks geführt hat. Freilich: hat es ein Herz?

Bei Tschechow sind wir nicht ganz so unsicher. Wir haben „Onkel Wanja“ deutsch gesehen und gelesen und wissen, daß es ein ausgedehntes Stimmungsbild ist, worin sich müde und morsche Menschen gegenseitig zerreiben. Man kann nicht recht leben und nicht recht sterben. Man schleicht durchs Dasein wie durch dicken, atemversetzenden Nebel. Ewig wiederholt sich dasselbe Leid; plötzlich bäumt sich einer auf, schreit, schießt und fehlt — und alles bleibt, wies war ... In der deutschen Aufführung war man überzeugt, daß der Eindruck der Langenweile, der erzeugt wurde, nicht einer künstlerischen Tätigkeit des Dichters entsprach. Hier ists anders. Auf Haus und Hof liegt eine quälende Atmosphäre von Unlust und Energielosigkeit. Ein steriles Leben dreht sich im Schneckentempo in der Runde herum. Der Begriff des Marasmus hat geradezu Körper gewonnen. Unter den Bewohnern des Hauses sind alle Nuancen des ohnmächtig-ängstlichen Mißvergnügens vertreten. Man ist von Anfang bis zu Ende ge-

fesselt. Was im einzelnen schauspielerische Gabe und Arbeit dazu getan haben, weigere ich mich wieder, zu entscheiden. Das Ganze hat den Stempel letzter Echtheit. Aber ich kann nicht sagen: Herr Wischnewski oder Herr Artem ist ein großer Schauspieler. Reinhardt hat mit lauter Kräften zweiten Ranges Vorstellungen von schlagender Vollendung geleistet. Bei Brahm gab es und gibt es Naturalisten aus Reichtum und aus Armut. Wer, ohne ein Wort zu verstehen, etwa „Ora et labora" und den „Heiligen Antonius" hintereinander sieht, kann garnicht auf den Gedanken kommen, daß er in der Lehmann eine Genialität, in Frau Eberty eine Mittelmäßigkeit vor sich hat. Beide sind unterschiedslos „einfach", aber die Nervenvibrationen, die Stimmfärbung, die Tonschwingungen sind verschieden, und auf ihre Beseeltheit nur von den Kennern der Sprache zu prüfen. Es beweist auch nichts, daß man internationale Schmerzenslaute, allgemein menschliche Herzenstöne hört. Vielleicht erklingen sie an falscher Stelle und brauchen dann lediglich Routine und leere Sentimentalität zu bezeugen. Nein, sicherlich, meine Skepsis läßt es nicht zu, Herrn Stanislawski stärker denn als äußerst interessanten Spieler zu preisen: damit kann er ein Mitterwurzer und muß noch nicht einmal ein Reicher sein . . .

Am aufschlußreichsten war das „Nachtasyl". Hier stand ein ebenbürtiger Gegner zum Vergleich und blieb bestehen. Dient die Schwierigkeit der Aufgabe als Maßstab, so ist Reinhardt lauter zu bewundern. Aber in der Kunst entscheidet ja nicht der Kräfteverbrauch, sondern der Wirkungsgrad. Den muß ich in seine Bestandteile und Ursachen zerlegen können, um ihn als Faktor in die kritische Rechnung zu stellen. Dazu bin ich selbst beim „Nachtasyl" der Russen nicht dreist genug und begnüge mich darum, ihre besondern Wirkungen zu beschreiben.

Dieses Nachtasyl hat Beziehungen zur Außenwelt und einen Himmel über sich. Reinhardts Kellerspelunke war eine Welt für sich und kannte Sonne, Mond und Sterne nur vom Hörensagen. Die Russen lassen von Zeit zu Zeit hinter der Szene im ersten Akt einen Leierkasten spielen, im zweiten einen Säugling quarren, im dritten einen Fabrikschornstein pfeifen, im vierten Hunde bellen. Den dritten Akt verlegen sie, wie Gorki will, ganz ins Freie und Frische eines Vorfrühlingstages. Es ist wie ein Symbol für Lukas steigende und sinkende Wirkung. Er hat mit den Strahlen

seiner umfassenden Liebe in der Brust der „Verkommenen" den letzten Funken göttlichen Lichts angefacht. Sie drängen in die Sonne. Der trübe Dunst des Alltags begräbt den Funken wieder. Sie kehren ins Dunkel zurück. Aber — und das scheint mir das Hauptmerkmal dieser Aufführung — als Sieger, nicht als Besiegte des Lebens. Diese Enterbten schreiten am stolzesten über die Kornerde des unermeßlichen Zarenreichs. Sie gehört ihnen ganz, wie den freien Falken. Es ist prachtvoll, was für strotzende Mannskerle die russische Truppe aufbieten kann, um diese Schar unqualifizierbarer Existenzen nicht bloß in ihrer Blöße, sondern auch in ihrer Größe zu zeigen. Sie sind furchtlos bis zur Tollkühnheit und haben den Humor ihrer innern Freiheit und Überlegenheit. Enterbte des Glücks sehen anders aus. Glücklich ist, wer nicht mehr zu heucheln braucht, weil er die Nichtigkeit aller menschlichen Dinge durchschaut hat. Darum wirkt es hier auch nicht gezwungen oder stillos, daß soviel Philosophie von solchen Lippen kommt. Es ist ein Niveau bewußter Weltanschauung vorhanden, über das ein Luka garnicht herausragt Er kann hier keine Heilandsmiene aufsetzen, sondern geht fast mit einem Augurenlächeln herum, das die Macht seines milden Herzens über die Mühseligen und Beladenen nicht zu mindern braucht. Er spielt auch schauspielerisch keine Extrarolle. Er so wenig wie andre. Der „Schauspieler" hat keinen Abgang, der Baron keinen Applaus. Wassilissa hat ihre Stärke nicht im Ausbruch, sondern in einer hämischen Verkniffenheit. Was sie und die übrigen einzeln wiegen, weiß ich nicht. Aber ich sehe, daß sie wundervoll ineinandergreifen. Es wird nicht umsonst so viel Musik und Tanz in den Vorstellungen der Russen gemacht. Diese Menschen haben Melodie, haben Rhythmus im Leibe. Ob sie in die tiefste Tiefe dringen, steht dahin. Aber ich spüre, daß sie nie übertreiben, daß sie das empfindlichste Gefühl für Maß und Stil und Form haben. Und trotzdem ich dies und andres spüre, habe ich den Eindruck, daß ihr menschlicher Wert ihren künstlerischen übertrifft. Sprache hin, Sprache her! Ich hätte an diesen drei Abenden doch einmal besinnungslos hingerissen werden können, wie von einem großen Italiener, den ich auch nicht verstehe. Aber wenn ich meine Ergriffenheit auf ihren Ursprung prüfte, so war es immer jenes Fluidum: die hundert Hände, die hinab-, die tausend Hände, die hinaufgriffen und sich vereinigten in namenlosem Glück.

Noch einmal: Kainz und sein Tasso.

Zu Willi Handls Aufsatz über diesen Gegenstand ergaben sich mir von ungefähr aus meinem Theatereindruck einige teils ergänzende, teils — subjektiv — berichtigende Einfälle, die ich im folgenden rasch aufzeichne, wie der Anlaß es erlaubt und verlangt. Das klassische Drama und das Burgtheater, Kainz und die beiden sind mit der ganzen modernen deutschen Schauspielkunst so wesentlich verbunden, daß ein Ereignis, das sie berührt, am Ende vielleicht eine wiederholte Betrachtung, jedesmal von andrer Seite aus, rechtfertigt . . .

In unser Gefühl für die großen Dichtungen größerer Zeiten mengt sich eine gewisse Reflexion schattend und vertiefend ein. Wir leben nicht unbedingt und von uns selbst ganz entlastet mit. Das ist uns von der Natur versagt, die uns unter andern Sternen und Schicksalen einer andern Zeit und Welt aufkommen ließ. So erweckt der äußere Gang dieser Werke zunächst den unbeteiligten Betrachter in uns, das Gefühl der Verschiedenheit von dem Leben dort vor uns und einen gewissen Schauer der Bewußtheit. Allmählich erst werden wir von der ewig gemeinsamen Menschlichkeit und Natur hingenommen und in dieses freie, fremde Dasein einbezogen.

Nicht anders geht es dem modernen Schauspieler, der diese Gestalten zu verkörpern hat. Ist er von der launischen Natur nicht als ein wunderlicher Spätgeborener zeitfremd geschaffen, sondern, wie wir, als lebendiger Sohn unsrer Jahre, so tritt seinem nachgestaltenden Impuls, seinem triebhaften Vermögen zuerst, wie uns, das Besondere, dann mählich das Allgemeine, zuerst das für uns „Interessante", dann erst das Bleibende, das ihn hinnimmt und von sich erlöst, die umfassende Klassizität des Gebildes, nahe.

Romantik und Klassizität, Naturalismus und Stil sind wie zwei Seiten einer Münze gegeneinander gestellt, aufeinander bezogen, in ihrem Gegensatz und erst durch ihn ein ewig bleibendes Ganzes. Der Vergangenheit gegenüber sind wir immer Romantiker oder Naturalisten, was im Grunde nur eine Verschiedenheit des Mediums, nicht eine des Wesens selbst bedeutet — sie ist uns gegenüber in gewissem Sinne klassisch — Stil. Das historische Bewußtsein — unsre Vergangenheit ist uns eingeboren — beleuchtet beide Seiten der Münze und erhellt ihre Züge.

Tritt Kainz an den Tasso heran — er muß sich ihn näher bringen — so sieht er zuerst das ihm Gemäße der Gestalt und sucht es. Er romantisiert und naturalisiert den Goetheschen Charakter. Aus den vielfältigen, ineinandertauchenden Farben der Figur treten erst allmählich und mittelbar die größern Umrisse, die freien Linien der Gestalt hervor. Die psychologische, die mit Seelischem bewußt verfahrende, analytische Weise des Schauspielers ist notwendig und unwillkürlich, wie unsre eigene erste

Impression gegenüber dem historischen Kunstwerk. Wir denken es, ehe wir es empfinden, und, was wir daran empfinden, ist zuerst nicht sein, sondern unser innerstes Wesen, das es berührt und zum Tönen bringt. Ist dieses, unser Gegenwärtiges einmal angeschlagen, so beginnt allmählich als ein feiner Oberton unser Vergangenes — das, was Tasso war, was Goethes Tasso bedeutete — mitzuklingen als das Ewige, das uns eingeboren ist, die wir alles wunderbare Geschaffene als unzerstörbares, aber still harrendes Erbe in uns tragen. Aus der spröden, unmittelbar gegebenen Art unsers heutigen Wesens erwächst erst das tiefer langende Gefühl der ewigen Tragik des fremden Geschicks. Erst müssen wir zu unserm eigenen Leid kommen, ehe wir das andre, allgemeine einer tragischen Gestalt der Ferne fassen. So setzt ein tätiger, vergleichender Verstand die Nerven in Bewegung, welche schließlich das Blut befeuern und das Herz im Innersten entfachen. So entschleiert sich die ganze Figur, bis sie zum Schluß erst, ganz und groß in der erhabenen Nacktheit ihrer tragisch beseelten Unsterblichkeit und Urmenschlichkeit vor uns steht, ganz wie wir und uns alle als Ganzes in sich bergend, wie ein Gott alle Menschen enthält, die ihm gleichen.

Der klassischen Tragödie gegenüber ist Kainz, wie wir, unwillkürlich Romantiker und Naturalist. Jeder ihrer Gestalten geht er mit unserm Zagen und sehnendem Einfühlen nahe, bis die eigene Natur, das dauernde Allgemeine jeder tragischen Erscheinung aus den Umhüllungen der zeitlichen Besonderheiten hervortritt, diese in einer verletzten Schamhaftigkeit schauernd abwirft und in endlich erobertem Gefühl mit dem fremden Gebilde eins wird.

Rückläufig gelangen wir von ruhiger objektiver Anschauung zum hingerissenen Mitleben, als welches unsre eigentliche Antwort auf den Ruf der Tragödie bedeutet. Den gleichen Weg geht dieser heutige Schauspieler in jeder seiner Gestaltungen der klassischen Werke. Erst aus der Analyse findet er zur Zusammenfassung und nach einer selbstberauschenden Überwindung alles Typischen, aus einem fast spöttisch-sarkastischen Hohn gegen die Konvention — das Zerrbild, das jedem Stil in der niedrigen Gefühlswelt der Menge gegenübergehalten wird — dringt er aus verschlungenen Denkirrgängen in das Meer des Sichverlierens, worin der Schauspieler am kräftigsten sich behauptet.

Diesen Weg zur heroischen Kunst, den wir alle — mit unsrer Skepsis kämpfend — gehen müssen, geht auch er. Und gerade das mißbilligen wir an seiner Leistung. Daß er denselben Streit vor uns austrägt, scheint uns ein Zeichen seiner Schwäche, denn wir wollen nur den Sieg, das Ziel leuchten sehen. Die Irrgänge wollen wir nicht mitmachen müssen. Was wir der historischen, der klassischen Figur aus eigenem nicht verleihen können: einheitliche Lebensfülle und Wärme von Anbeginn an — das ist seine Gabe uns schuldig. Bietet sie dies nicht mit der ver-

schwenderischen Leichtigkeit der Natur, so scheint sie uns zu versagen. Die schwere Zunge des Publikums lallt dann: Mangel an Seele.

Nein, wahrlich kein Zuwenig, ein Zuviel an Seele ist dies scheinbare Versagen! Ein Zuviel an unsrer Seele, ein Zuwenig an Seele der tragischen Gestalt! Aber lassen wir das undeutliche Wort. Die Figur des Dichters ist in großartiger Komplexion doch ein einfach und voll lebendes Gebilde. Wenn der Schauspieler mit seinen Organen ihr ihren Körper verleihen soll, ist freilich sein Erkenntnisprozeß, mag er noch so sehr dem unsrigen gleichen, irrelevant. Wir fordern ihre ganze, eigenste Realität, und daß er die Gestalt mit ihrem Leben, ihrer Wirklichkeit, ihrer unbedingten Ganzheit durchhauche. Seine Überlegungen können ihr kein Blut in die Adern füllen, sie scheinen es ihr vielmehr auszusaugen, so daß nicht die Rolle, sondern die Persönlichkeit des Schauspielers an ihr lebendig wird, während die Figur immer blasser in den Schatten des Einst versinkt.

Des Darstellers Erlebensvorgang, sein Widerstreben, Sichanschleichen, Anfühlen, Andringen an die Figur schätzen wir gering, er muß mehr sein und können als wir, denn er ist der Schauspieler, der erfüllen soll, was wir ahnen, der zusammenfassen muß, was wir nur in Teilen und erst rückschauend als Ganzes erkennen. Kainz leidet an unsrer Analyse und Skepsis, er spielt sich selbst und uns und unsre ganze Sehnsucht nach dem Stil, den er immer erringen muß und so wenig besitzt wie wir.

Das ist es — nicht der äußere Widerspruch zwischen dem Jüngling Tasso und dem ausgereiften Mann Kainz, sondern die Unmöglichkeit für den Heutigen, jemals so Jüngling zu sein wie der Goethesche Tasso, diese klaffende Lücke zwischen unserm Mißtrauen und der klassischen Lebenssicherheit und Freiheit raubt der Gestalt dieses modernsten Schauspielers das letzte Zwingende, Fraglose.

Eben diese Fragwürdigkeit aber ist sein und unser Wesen und Gewinn. Sie finden wir objektiviert durch seine Gestaltung. Es ist die ganze schimmernde Opaleszenz, welche die klare, goldene Einheit des Einst erschütternd und gebrochen wiederspiegelt.

Dieser matte, tiefglühende Schein, über jedem Wort mit unendlicher Sehnsucht schwebend, macht unser eigenes Wesen, unsre eigene Welt lebendig, die Schatten werden tiefer, bedeutungsvoller, und indem ein Geist aus den Quellen der „Mütter" trinkt, gewinnt er Leben, unsre eigene Tragödie wacht auf. Wir fühlen sie neben der fremden Tragödie dieses wunderlichen italienisch-weimarischen Dichters, die mit eins eine seltsame, nur scheinbar widerspruchsvolle Resonanz, in Wahrheit ihre eigentliche Ewigkeit in unserm Lichte findet. Was ich bin, bist Du, was Du warst, bin ich! Ob Kainz mit seinen vierzig Jahren den Jüngling von zwanzig empfinden, darstellen kann, ist eine Frage des Typus, der er ist. Einer ist mit zwanzig Jahren ein Mann, ein Greis, ein andrer

mit vierzig ein Kind, mit sechzig ein Jüngling. Nicht jeder Mensch, nicht jeder Schauspieler reift mit den Jahren zu einem andern Typus. Sieht man die schlanken, gertenbiegsamen, feurigen Figuren an, jede wie aus einem edeln Bilde eines Malers der Zeit hervorgetreten, die Kainz hingestellt hat, so mag man glauben, sein Typus sei nun einmal: der Jüngling-Mann. Allerdings scheint manches auf eine Entwicklung zu einem andern Typus zu deuten, der wie eine noch unter der Hülle verborgene Blüte zu wachsen scheint. Die Art, wie Kainz jetzt die Rede behandelt, die Geberden besonnener wählt, in der Situation lauschend verweilt, zögernd mit dem Worte schaltet, das früher, scheinbar überstürzt, als Einfall dem Endziel zuflog, wie er mehr dem Gegenspieler nachgeht, als ihm zuvorkommt, zeigt allerdings eine gewisse männlich gefaßtere Art.

Mag er zu andern Helden reifen. Die Frage bleibt: Sein romantischer Widerspruch zum Lebensstil der großen Tragödie — wie viel seelischer ist dieser Kampf, als ihr glaubt! — ist ihm eingeboren wie uns.

Gestalten solchen innern Widerspruchs sind seines Wesens Wesen. So Tasso. Den Zwiespalt eines mit seiner äußern Aufgabe innerlich nicht fertigen Mannes, eines Geschöpfes, das dem eigenen Werk nicht gewachsen ist, diesen Widerspruch in Tassos Charakter bis zur äußersten Zerrüttung des ineinandergewühlten Kampfes von Gefühl und Bewußtheit, Impuls und Besinnung gibt Kainz wieder, dem eigenen Widerstreit parallel, fortschreitend bis zur letzten tragischen Erschütterung und befreienden Erniedrigung. Ein Nebeneinander zweier Lebensvorgänge, die zuletzt mit unerhörter Gewalt in eins zusammenschießen. Das absolute Tragische des klassischen Stils wird durch die relative, romantische Tragik des schauspielerischen Erlebnisses wiedergeboren. Das Heute belebt das Gestern und erhellt das Morgen. Und dennoch eine spröde, gegenüber den Leuten versagende Wirkung. Daran hat freilich der goldene Grund dieser Tragödie der Antipathie sein Teil. Aus der Idylle eines hohen, gereinigten, freien Menschentums und vornehmster Zucht wächst das Tragische im „Tasso" hervor. Nicht wie sonst, wo der Held erst gegenüber der trüben Niederung sein Maß finden muß und sich selbst erst zu beweisen hat, sondern wo er in freier Höhe einer voll errungenen sittlichen Gemeinschaft, von ihr anerkannt und vorausgesetzt, verweilt, beginnt hier das Spiel. Gebändigt gefaßte Menschen wandeln in der heitern Schönheit sorgloser Lebenstage; wenn sie sich miteinander messen, ist es, um gleichsam eine überirdische Vereinigung und Vollendung zu suchen. Hier, wo er an das Göttliche streift, wird der heroische Charakter an das Dunkle seines Menschlichen zurückverwiesen und muß mächtig, unwillig-unwillkürlich die süßeste Harmonie vernichten, die ihn aufnahm, denn sein Schicksal ist, nicht in dem Wohlklang zusammenschwellender Stimmen aufzugehen, sondern in

herbem Widerspruch zu ihnen, voll Sehnsucht nach Vereinigung, ihr doch entfliehend, seine eigene, einzige Stimme zu führen.

Denn indem er scheinbar alle Sitte verletzt, in der er weilt, bedingt er sie eigentlich erst dadurch, daß er ist. Sein Wahn ist zugleich seine Würde, seine Niedrigkeit sein Ruhm, selbst indem er sich befleckt, erhöht er seine Welt und erschafft, was er zu vernichten schien. Der schöpferische Geist flieht das Gegebene, ruhelos trachtet der Unbedingte und Einzige selbst der höchsten, aber gebundenen Gemeinschaft sich zu entwinden, nachdem er sie eigentlich erst zustande gebracht. Mit der letzten Schmach erwacht die neue Freiheit, und der gefangene Vogel schluchzt sein herrlichstes Lied und regt seine Schwingen und fliegt von dannen. Das Leben aller hat von ihm seinen Wohllaut empfangen. Aus der reinen Helligkeit dieser blauschimmernden Tage von Belriguardo hebt sich Tassos trüber Kampf und sein dunkles Sichfinden merkwürdig ab.

Kainz vermehrt die Dissonanz durch das Erleben eines eigenen Kampfes, eines eigenen Sichfindens. Und dieser Klang ist über der goldenen Harmonie des Bildes zu herb, man erträgt ihn nicht. Er ist zu schrill gegenüber der Feinstimmigkeit und Durchsichtigkeit des Spieles aller reinen Töne.

Es war ein wunderbares Feuer des Intellekts, das neben dem des Goetheschen Gefühls loderte — eine Subjektivität neben der andern — ein Feuer, worin ein selig-unseliger Genius den Tod suchte, um singend, neugeboren aus der Flamme zu fliegen. Am Ende aber schlugen diese beiden Feuer mit der Pracht eines Weltuntergangs oder eines neuen Tags ineinander, Romantik und Stil, die Tragödie des Goetheschen Tasso und unser aller heutige Tragödie, das Suchen und Sichfinden eines menschlichen Geistes unsagbar schön in eins verwehend.

Aber die geblendeten Augen ertrugen den übermächtigen Schein nicht. Sie wollen Seele und sind für die Seele blind, die vor ihnen lebt, siegt und untergeht. Gerade die eigene Not machte den Tasso des Kainz so erregend, und vor dieser Subjektivität erschrak alles. Das aber war ihre Macht, daß sie unsre Tragik erhellte, die sonst schlummert. Nicht jeder erträgt es, zum Subjekt eines Kampfes gemacht zu werden, wo er einem fremden Spiel gelassen zusehen wollte. Man verzieh diesem Tasso nicht, daß er wie wir selbst war und uns zwang, ein Erlebnis zu haben, wo wir einem andern unbeteiligt zuschauen wollten. Gerade dies Mitreißende aber führt zum tragischen Gefühl und erzeugt es, wo es kein Spiel sanfter Genüsse an Klängen und Bildern fremden Geschehens mehr gibt, sondern ein unheimliches Mitreden unsers eigenen Wesens, ein Aufwachen unsrer eigenen Menschlichkeit aus der unbeteiligten Kontemplation.

So war Kainz doch der Goethesche „Tasso" und der unsrige? —

Otto Stoessl.

Shakespeares Verbrecher.

„Warum könnte das nicht der Schädel eines Rechtsgelehrten sein?" Hamlet.

Ich erinnere mich noch, wie der unvergeßliche Meixner im wiener Burgtheater in einem der Königsdramen einen Mörder spielte — ich weiß nicht mehr, ob es der „erste Mörder" oder der „zweite" war, aber es war ein einziger Mörder: untersetzt, vierschrötig und niederträchtig, bei dem nicht einmal die mildesten Geschworenen Nachsicht geübt und seiner Beteuerung geglaubt hätten: „Es steckt noch ein gewisser Bodensatz von Gewissen in mir." Dieser Geselle redet bei Shakespeare nur wenige knappe Worte, aber er steht mit erschreckender Glaubwürdigkeit vor uns. Noch in vielen andern Gestalten hat der große Seelenkünder auch die Verbrecherseele erfaßt. Weder die Welt des Rechts noch jene des Unrechts ist ihm fremd geblieben, und so darf es nicht wundernehmen, daß der Dichter schon oft vor das Forum der Jurisprudenz gezogen wurde. Ja, noch mehr, man hat sogar versucht, ihn selbst zum Juristen zu stempeln. Wie sich Städte um die Ehre streiten, Geburtsort eines Unsterblichen zu sein, so ist es begreiflich, daß auch ein Stand versucht, ihn für sich zu fordern. Dies war bei Shakespeare der Fall, und dieses Bestreben wurde durch das bekannte Dunkel, das über seiner Jugendgeschichte ruht, begünstigt. Einer der hervorragendsten englischen Juristen, Lord John Campbell, hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß der große Dichter in seiner Jugend nicht Kälber geschlachtet habe, wie andre behaupten, sondern ein Attorneys Clerk gewesen sei und in dieser Eigenschaft das englische Rechtsleben in allen seinen Wendungen und Windungen kennen gelernt habe. Wahr ist, daß der Dichter die juristischen Fachausdrücke und Formen mit vollkommener Sicherheit behandelt. Indes scheint mir wiederum gegen jene Annahme zu sprechen, daß er in „König Heinrich dem Sechsten", zweiter Teil, Cade Worte sprechen läßt, wie: „Das erste, was wir tun müssen, ist, daß wir alle Rechtsgelehrten totschlagen", und Cade begründet dies in seiner Weise: „Ist es nicht ein erbarmungswürdig Ding, daß aus der Haut eines unschuldigen Lammes Pergament gemacht wird? Daß Pergament, wenn es bekritzelt ist, einen Menschen zugrunde richten kann?"

Auch jene Apostrophe Hamlets an den Totenschädel eines mutmaßlichen Juristen wird ins Treffen geführt. Sie ist nach der Ansicht Campbells so vollgepfropft mit juristischen Begriffen, daß ein junger englischer Jurist sein Examen gut bestehen würde, wenn er imstande wäre, diesen Abschnitt richtig zu erläutern. Jedenfalls müssen wir zugeben, daß der Jurist und insbesondere der Rechtshistoriker in Shakespeares Stücken allenthalben Anziehungspunkte findet, so die Erwähnung der Totenschau des Coroner bei Ophelias Tode, die Betrachtung über das

Strafrecht Selbstmördern gegenüber, die Auseinandersetzung des Grundgedankens der Bahrprobe in Richard dem Dritten: „Ihr Herren seht, des toten Heinrich Wunden öffnen den starren Mund und bluten frisch." Ein Satz des Beweisrechtes im englischen Strafverfahren, daß die Aussage eines Sterbenden über das an ihm verübte Verbrechen gewichtige Kraft hat, ist dem auf den Tod verwundeten Melun im „König Johann" in den Mund gelegt. So begreifen wir, daß Shakespeares Dramen wiederholt ein Tummelplatz der Universitätsprofessoren auf gelehrtem Roß oder selbst nur Steckenpferd gewesen sind.

Bekannt ist, in wie glänzender Weise Rudolf Ihering Shylock als Kämpfer um sein Recht aufzeigt, während der hervorragende berliner Rechtslehrer Josef Kohler gleich ein ganzes Buch, „Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz", geschrieben hat. Richard Loening, Professor zu Jena, hat sogar den Erläuterern ins Handwerk gepfuscht, vor einigen Jahren einen ausführlichen Kommentar: „Die Hamlet-Tragödie Shakespeares" verfaßt und darin eine neue Theorie zur Erklärung des Hamlet-Charakters gegeben. Armer Hamlet, wie sehr hast du dich verändert, möchte man freilich bei jeder neuen Theorie ausrufen. Bei diesem Versuch bittet der Ästhetiker Loening natürlich hie und da auch den Juristen Loening zu Hilfe, so wenn er untersucht, ob Hamlet wegen der Tötung von Rosenkranz und Güldenstern — nach dem Reichs-Strafgesetzbuch vom Jahre 1871 freizusprechen wäre oder nicht.

„Es ließe sich aus Shakespeares Stücken eine ganze Kriminalpsychologie komponieren", so schrieb schon im Jahre 1861 der hervorragende Rechtshistoriker Osenbrüggen. Diesen Wunsch hat nun der schon genannte Professor Kohler durch sein kürzlich erschienenes Buch „Verbrechertypen in Shakespeares Dramen" erfüllt. Hier ist einmal der ganze Shakespeare durch das Auge eines Kriminalpolizisten gesehen — ein Gesichtspunkt, der ebenso eigenartig als interessant ist, und dessen Durchführung Kohlers einleitende Worte bekräftigt: „Hier können sich Jurist und Dichter berühren und Poesie und Wissenschaft sich befruchten". Wir sehen staunend, wie der große poetische Psychologe gemeingiltige Verbrechertypen aufgestellt hat und durch seine Seelenkenntnis die Forschung moderner Kriminalisten vorausgeahnt hat. Als Leidenschaftsverbrecher tritt Macbeth vor uns, Richard der Dritte ist der Typus des Staatsstreichverbrechers, während Brutus und Cassius die Verbrecher aus altruistischen Trieben (Fanatiker) verkörpern. Othello dagegen ist der Gelegenheitsverbrecher, und zwar ein solcher, dem die Gelegenheit wie keinem andern mitspielt. „Seine Tat ist so sehr Gelegenheit, so wenig im verbrecherischen Charakter begründet, daß wir ihm nicht nur mildernde Umstände zuschreiben, daß ihn viele Rechte vöhig freisprächen." Alle die Genannten stellen noch Verbrecher mit sozialem Wesen dar, welche die Tat mit einem Schein sozialer Ordnung zu überdecken trachten und

trotz ihrem Verbrechen das unversiegbare Bedürfnis empfinden, den Zusammenhalt mit der menschlichen Gesellschaft nicht zu verlieren. Auch sie unterliegen noch der Macht des Gewissens, dieses furchtbaren Meisters, der den Menschen seine Zugehörigkeit zur Menschheit erkennen läßt. Das Gewissen tritt ihnen vor der Tat als abschreckendes Gespenst, es tritt ihnen nachher als furchtbar rächende Macht entgegen. Im Gegensatz zu diesen Typen stehen die gewissenlosen Verbrecher Edmund, Jago und Cade, die mit Grundsatz die Gebote der Menschheit mit Füßen treten, sich außerhalb der sozialen Weltordnung stellen. In diesen Gestalten Shakespeares erkennt Kohler die Verbrecher der Gewissenlosigkeit, die Menschen der moral insanity.

Daß sich für die moderne Verbrechenslehre so drastische Belege in Shakespeare Werken finden lassen, ist eine gewichtige Bestätigung dieser Lehre: denn Shakespeare ist das Leben, ist die Wahrheit selber.

Dr. Emil Rechert.

Verlaine.

(Nach dem Bilde von Felix Vallotton.)

Aus diesem schlackig trüben Erdenton
Erklangen jene wundersamen Stimmen,
Verloschne Brunst mit letztem, irren Glimmen,
Lüsterne Andacht, sehnsuchtsvoller Hohn?

Du Scheußlicher in ekler Tierheit Fron,
Wer gab Dir, sprich, Dein Schluchzen und Dein Ächzen,
Dein sanftes Summen und Dein heisres Lechzen
Und wer den tiefen, reinen Glockenton?

O Haupt des Grauens, schreckensvolle Hülle!
Ich faß es nicht, daß sich in Dir geborgen,
Im Fluchbeladnen, tiefste Gottesfülle!

Wohl Dir, daß Dich der Tod vom Tier erlöste.
Du siehst, Entnächtigter, den reinen Morgen,
Indeß uns Ahnung neuen Werdens tröste.

Eduard Goldbeck.

Die Hochstapler.

Für den gebildeten deutschen Bourgeois repräsentiert Erich Mühsam den Typ des zuchtlosen Bohémiens. Er hatte also in seinem Lustspiel ein Renommee zu wahren.

Die „Hochstapler" Mühsams sind Zwittergeschöpfe, geboren aus einem weltreformerischen Gemüt und der Lust an kecker Paradoxie. Wie die meisten Werke, die das Leben der Deklassierten schildern, einseitig, mit aufdringlicher Verteidigung ihrer Moral, mitunter salbungsvoll und nicht ohne sittlichen, übertropfenden Ekel. Es rollen Gemütstöne, und Brust an Brust weint Dichter und Menschheit.

Die drei Hochstapler treffen sich im Hause des Kommerzienrats Cronheim. Der eine ist Hausfreund, der andre ein berühmter Sänger und der dritte Lakai bei Cronheim. Alle drei tragen im Herzen eine tiefe Sehnsucht nach Indien. (Indien ist der Name für das Große, Freie, nach dem die Seele der neuen Menschheit lechzt.) Zu praktisch, um im Märchenlande ihrer Wünsche zu hungern, beschließen sie, die lumpigen paar Millionen zu ergaunern. Des Meistersingers billig erkauftes Grundstück wird mit Petroleumfässern infiziert, ein veritables Bassin angelegt und der Kommerzienrat Cronheim — als ein geriebener Geschäftsmann und gieriger Spekulant — fällt auf den Schwindel von der neuentdeckten Petroleumquelle hinein. Der untersuchende Sachverständige wird bestochen — und die Gauner haben ihre Millionen. Um das nötige Betriebskapital zur Inszenierung des Schwindels zu gewinnen, hatten sie vorher das Stubenmädchen Frieda um ihre ersparten zweitausend M. betrogen, eine alte Dame zur Hergabe von dreitausend M. bewogen, die angeblich einem jungen hochbegabten Künstler seine Laufbahn ermöglichen sollten. Jetzt, als sie die Millionen in der Tasche haben, bekommt die Frieda nicht nur ihre zwei-, sondern zehntausend M., Cronheim, der gewissenlose Jobber und fette jüdische Bourgeois ist der allseits Geprellte; seine Frau ist von dem Hauptgauner Steilhardt verführt worden; sein Sohn (eine sehr problematische Persönlichkeit von siebzehn Jahren) sagt ihm Grobheiten, und er muß frohsein, nach Verlust einer Million die andern mit Hilfe eines schmierigen Wucherers zu retten. Die drei aber, vollen Herzens und Beutels, brechen auf . . . nach Indien.

Wie man sieht: eine Satire. Aufgebaut auf die Weltanschauung der kommenden Menschen. Das Thesenstück des anarchistischen Individualismus. Wo der Verfasser Gelegenheit findet, seine Gedanken über die morsche Gebrechlichkeit der heutigen Gesellschaft abzuladen, zögert er keinen Augenblick. Gewöhnlich sagen sie die Hochstapler (als der sittliche Halt dieses Stückes). Am reinsten krystallisiert sich die neue Ethik in den Gesprächen Steilharts mit Werner, dem Sohne Cronheims.

Werner ist ein junges Genie von siebzehn Jahren. Er dichtet, durchschaut alle und alles, ist mit jeder Weisheit frühreifer Wunderkinder imprägniert, besitzt einen männlichstarken Willen, der in allen Tönen der Höhenmoral spielt: er bildet den Grundstein der kommenden Menschen, jenseits von Bourgeoisie und Hochstaplertum. Mit einem Wort: ein Vollmensch von siebzehn Jahren. Er ist das Objekt des steten Mitleids der gutmütigen Gauner, denen nichts so schweren Kummer bereitet, wie die Zukunft dieser weißen Seele. So gemütvoll sind die Männer der „Propaganda der Tat".

Das Trio ist von dem heiligen Ernst seiner Mission durchdrungen. „Heutzutage bleibt einem Menschen kaum eine andre Wahl, als entweder auf Kosten andrer zu leben — oder sein Lebelang zu arbeiten und sich zu quälen, damit andre den Gewinn dafür in die Tasche stecken" (sagt Steilhart). In ihnen wogt die begehrliche Sehnsucht nach Licht und Freiheit und sie umschlingen sich und rufen: „Wir drei ... nach Indien."

„Die Hochstapler" von Erich Mühsam sind also von außerordentlicher Naivität. Die Gestalten sind oft gesehene und belächelte Typen, aber frisch gezeichnet und derb hingestellt. Die Lässigkeit der Durcharbeitung führt mit Gewalt zu der Annahme, daß die propagandistische Tendenz das Ausschlaggebende ist. Trotz dieser Einschränkung muß man ein lebhaftes Bühnentemperament anerkennen, das sich in komischen und sentimentalen Gruppierungen bemerkbar macht, ebenso in der flotten Charakteristik, die einen Menschen in zwei, drei Sätzen ausprägt. Dieser Bühneninstinkt verrät sich in dem engen Lakonismus des Dialogs, in der geschickten Auflösung der Theoreme in tagübliche Redensarten, in den pointierten Episodenrollen, die eine burleske Heiterkeit verbreiten, so der ernste Naturmensch Karl Kraut, der taube Säufer Gregor von Göllnitz und ein stark chargierter jüdischer Makler. In alledem liegt eine gewisse Gewähr für die Bühnenwirksamkeit des Werkes.

Aber es vermag nicht über die Naivität des Verfassers zu täuschen. Seine törichten Menschen sind von einer fabelhaften Dummheit, die andern sind weiß in weiß gemalt. Diese Harmlosigkeit verdrängt eine tiefere Wirkung: es ist kein Spiel weitreichender Probleme, sondern ein Herumtollen mit Vereinsrednern und Bühnenrequisiten älterer und jüngerer Zeit.

Das Problem der Hochstapler ist nicht neu; auch Hebbel hat ähnliches versucht (im „Turmbau zu Babel"). Doch Mühsams Werk wuchs deutlich im Schatten eines Größeren: Wedekind. Es ist die alte Epigonentragik: daß ihr Vorbild (bewußt oder unbewußt) ähnliche Stoffe tiefer und reicher behandelt hat. Mühsams Steilhart verhält sich zum Marquis von Keith, wie etwa der jüngere Dumas zum Ibsen der Altersdramen.

Rudolf Kurtz.

Provinzkritik.

Ob es ein Stück von Shakespeare oder Sardou war, weiß ich nicht mehr. Auch die Namen der Mitwirkenden sind mir entfallen. In zaghaften Umrissen sehe ich nur den „Ort der Handlung" in meiner Phantasie. Man lebt so rasch, man vergißt so rasch. Aber dessen entsinne ich mich heute noch genau, daß ich nach dem ersten Akt in den strömenden Regen, in die schmutzigen Gassen der kleinen fremden Stadt, in das enge, bedrückende Milieu des Provinz-Alltags flüchten wollte, als eine gleichgültige, halblaute Bemerkung in meinem Nachbar den Theaterkritiker des Lokalblattes verriet. Und ich hörte die Vorstellung zu Ende an. Die Langeweile war plötzlich verschwunden; halb unbewußt, dann ein wenig geärgert, schließlich über die Unbeholfenheit des eigenen Willens immer mehr belustigt, sann ich über die antwortsleere Frage nach: was kann dieser Herr, der hier, in meiner nächsten Nähe, lebt und atmet und Notizen macht, von dieser nichtssagenden Aufführung berichten? . . Ich musterte ihn in den Zwischenpausen mit der selbstgefälligen, schadenfrohen, brutalen Überlegenheit des Kultureuropäers, der hundertmal gehört, der tausendmal wiederholt hat, daß alle Menschen derselben Gattung angehören, und dem dann ein lebender Kannibale in der Wirklichkeit entgegentritt. So oft der Zuschauerraum dunkel wurde — einige Akte sollten die betrachtungsreichen Pausen noch unterbrechen — dachte ich dann an die Vergangenheit dieses unbekannten Provinzkritikers. An die Jugendstürme und die Jugendhoffnungen, die alle begraben werden mußten, als in irgend einer Anonnce zu lesen war, daß ein bedeutendes Zeitungsorgan gegen fixes Gehalt eine feuilletonistische Begabung suche. Dann hat er seine Zeugnisse eingeschickt; nachgewiesen, wo und wieviel er zu lernen gewußt hatte; die „Stilproben" sprachen von Kampfeslust, von Geist, von literarischer Gewandtheit; und er durfte das Decrescendo seines Lebens beginnen. Zuerst ist wohl auch dieser Don Quixote tapfer gegen die bemalten Windmühlen gezogen — von Tag zu Tag wurde sein Mut geringer, trüber sein Blick, kleiner sein Horizont. Am Anfang war ihm der erträumte Wirkungskreis heilig; heute dürfte er den realen Wirkungskreis bitter ernst nehmen: und er war ein Talent vielleicht . . . „Keine kindische Sentimentalität" — sprach in mir endlich der Lebenskünstler. „Er wäre ja keine üble Romanfigur. Du kannst dir morgen früh seine Rezension kaufen und dann wirst du einsehen . . ."

*

Ich habe das Blatt nicht gekauft, die Rezension nicht gelesen. Andern Morgens eilten meine Träume einem einsamen Winkel der Natur oder dem großartigen Wirrwarr einer Weltstadt entgegen: der Spuk des kleinen Provinznestes war vorüber. Und die Betrachtung über den rezensierenden Theaternachbar erschien einfach lächerlich. Die arrogante Annahme —

die Unterlage der ganzen melancholischen Stimmung — war doch theoretisch unhaltbar: „Provinzkritik“ ist keine eigene Gattung. Es kommt nicht auf die Werke, noch auf die Schauspieler an, die man bespricht; nicht das Publikum ist ausschlaggebend, an das man seine Worte richtet; Kritik ist Kunst, ist die persönliche Form persönlicher Impressionen, und ihre Ausübung ist überall möglich — auch dort, wo die Einwohnerzahl eine halbe Million nicht erreicht, geschweige überschritten hat. Der Kritiker „mühe sich, in allen Unternehmungen das beste Deutsch in Deutschland zu schreiben.“ Ist das in Buxtehude nicht ebenso denkbar wie in Berlin? „Und er mühe sich, über ein Kunstwerk nur durch ein Kunstwerk zu richten.“ Kann man im Feuilleton nicht feine, wertvolle Impressionen haben, wenn auch der Leitartikel die Mängel der kleinstädtischen Beleuchtung tadelt; kann man nicht ein Meister der Form sein, trotzdem die Druckerei über fünf Setzer und eine Maschine verfügt? . . . Hier wäre einzuwenden, daß die Praxis, die greifbare, nicht spekulierende Wirklichkeit all diese Fragen unterwirft, daß man unter dem Titel „Provinzkritiker“ gar lustige Proben der Beschränktheit, der Urteilsunfähigkeit, der schriftstellerischen Ohnmacht zu lesen bekommt. Allerdings. Doch wird nicht in allen Hauptstädten, in allen Residenzen der Welt auch größtenteils „Provinzkritik“ produziert? Der wahre Wesensunterschied ist nicht größer und nicht geringer, als zwischen Großstadtpoesie und Heimatkunst; für den Architekten: zwischen einem Warenhaus und einer Kapelle; für den Musiker: zwischen Wagner und Mozart. Mit andern, klareren Worten: es gibt keinen Unterschied.

Mit dieser beruhigenden Überzeugung nehme ich ein Buch in die Hand: „Dramen der Gegenwart. Betrachtet und besprochen von Hermann Kienzl“.*) Der Verfasser war zwölf Jahre lang Theaterrezensent des „Grazer Tagblatts“. Also „gesammelte Provinzkritiken“. Ich schlage das Vorwort auf und lese: „Die Auswahl der Aufsätze war nicht ganz leicht zu treffen. Zunächst galt es, einen Wust von mehr als fünfzehnhundert Rezensionen zu schichten und zu sichten. Fünfzehnhundert Schauspielkritiken in zwölf Jahren! Davor schaudert dem Kollegen in der Großstadt; und er erbebt, wenn ich ihm noch sage, daß Gastspiele und Debüts mich zwangen, den „Hüttenbesitzer“ nicht weniger als einunddreißigmal zu sehen.“

Gibt es wirklich keinen Unterschied? . .

*

Wenn einer einunddreißigmal den „Hüttenbesitzer“ angesehen hat und Ibsen und Felix Philippi nicht verwechselt; wenn einer einunddreißigmal das Geschwätz des biedern Herrn Derblay angehört hat und über die braven Tendenzen eines Flachsmanns nicht in Entzückung gerät; wenn

*) Graz, Leuschner & Lubenskys Universitäts-Buchhandlung 1905.

einer einunddreißigmal Zeuge war, wie sich die „Liebe" der holden Claire „entwickelt" und dann die Sudermannsche Theatralik zu brandmarken noch Mut genug hat; wenn einen blutlose, plump erlogene Geschöpfe, Bühnenmarionetten in der Art und Unart des Herzogs von Bligny einunddreißigmal überrumpelten und er im Rampenlicht das Leben zu lieben, hinter der Schminke Menschen zu erkennen im Stande geblieben ist: dann kann er mit seiner Arbeit und mit sich selbst zufrieden sein. Hermann Kienzl hat nicht nur den guten Willen, sondern auch Verständnis, nicht nur Verständnis, sondern auch die Liebe zur dramatischen Kunst. „Ich habe immer danach gestrebt, das Werk eines Dichters zuerst lieben zu lernen und dann erst zu ergründen, warum ich es lieben muß oder warum ich es nicht lieben kann." So spricht er selbst und seine Aufsätze bekräftigen das sympathische Geständnis. Die Lektüre des Buches erinnert nur selten an das „Grazer Tagblatt". Hier und da denkt man natürlich an die ursprünglichen Leser seiner Feuilletons: Kienzl zitiert zum Beispiel so viel (und so überflüssig), als wenn er sein Publikum von der Berechtigung seines Urteilspruches fast in jedem Artikel erst überzeugen müßte. Noch eine Kleinigkeit fällt auf: wenn der Verfasser etwa die Schwächen Sudermanns sieht, so zeigt er sie mit einer Schonung und Reverenz, die uns bei den Beschränkungen eines Shakespeare nicht immer unentbehrlich notwendig erscheinen. Die Züge sind charakteristisch; nicht von Belang. Das Wichtigste wäre: „daß nur jene, in denen selbst ein Dichterisches lebt, Dichtung recht genießen und recht vermitteln können". Das glaube ich auch. Und halte Hermann Kienzl nicht für einen Künstler seines Berufs. Aber das „Dichterische" — d. h. das Empfindungsvermögen, das Frohlocken, das künstlerische Reize jubelnd begrüßt — das hat er ohne Frage. So lange mehr Kritikerstellen zu besetzen sind, als Künstler der Kritik geboren werden — und dieser Zustand dürfte noch ziemlich lange dauern — haben die Hermann Kienzls eine Existenzberechtigung.

Eugen Robert.

Schauspielerkneipen.

Draußen im Reich sind es zumeist liebe alte unkomfortable Buden, für deren Wahl die Nähe des Theaters entscheidender ist als der Glanz der Räume oder die Gediegenheit der Verpflegung. Vorn — ich nehme so ein gutes, vergnügliches Loch, wie es in meiner Erinnerung lebt — vorn also der breite Saal für die bürgerlichen „Mitteleuropäer" mit zerschlissenen, staubtapezierten Wänden; mit altfränkischen Kupfern, unter denen der aufmerksame Untersucher sicher so manches wertvolle Stück ermitteln würde; mit rotgelb blakenden Gaslampen unter geschwärzten Glocken. Am Zimmerende führen zwei Stufen aufwärts. Hinter ihnen beginnt das Mysterium. Vermummte Menschen, weit mehr Männer als

Frauen, kommen um eine Stunde, da vorn die Spießer nur noch müde den Billardstecken und das Kartenblatt schwingen, gemessenen Schrittes, freundlich grüßend, durch den Vorraum und verschwinden jenseits der kleinen Treppe. Die Spieler erkennen sie, lächeln hinter ihnen her, geben hintereinander verständnisinnig die Personennamen und die Namen der Rollen, in welchen sie die Mimen heute oder gestern gesehen haben. Wenn der schrille Klingellaut den Kellner ins Extrazimmer ruft, dringt kein wüstes Getön, kein dröhnendes Stimmengeräusch an die Ohren derer, die draußen an solchen Resonanzen gern das moralische Gruseln lernen möchten. Eine Rauchwolke Tabaksqualm flattert in graublauen Streifen durch den Türspalt. Im Innern des Zimmers macht man den Tischgesprächen andrer Tafelrunden, deren Sassen alle ein und demselben Spezialberuf zugehören, energisch Konkurrenz. Man „simpelt Fach", als sei auch die leiseste Berührung eines andern Gesprächsthemas bei Todesstrafe untersagt. Dabei drängt hier, wo die tägliche Berührung im engen Kreise die Reibungsfläche viel empfindlicher macht, das persönliche Moment jedes sachliche weit in den Hintergrund. Die darstellerische Leistung, die man gern selbst vollbracht hätte, und die nun dem andern zugefallen ist, wird schärfer zergliedert, herber kritisiert, als es morgen von der Berufskritik geschehen wird. Bei solidem, bürgerlichem Abendtisch fliegen die Reminiszenzen, die sich an die Person dieses oder jenes Gastspielers, dieses oder jenes Kollegen, mit dem X. anno 1896 in Marburg engagiert war, und den Y. anno 1898 in Kaufbeuren fand, hin und wieder. Die geistigen und sittlichen Kompetenzen der Abwesenden, des Direktors, der Regisseure, der Bürgerfamilien, in deren sonst so fest verschlossene Salons der Enthusiasmus für die Kunst den Schauspielern Eingang schaffte, werden spöttisch oder anerkennend seziert. Und die Dominante in all diesem Hin und Her der Diskussionen ist die Sehnsucht nach der Großstadt, die man verachtet, verhöhnt, so lange sie dem minderwertigen Kollegen das Quartier gewährt, das sie dem Sprecher verweigert; deren künstlerische Leistungsfähigkeiten man natürlich nach eigenen Erfahrungen aufs Minimum einschätzt; und die man doch gar so gern durch persönliches Eintreten „heben" möchte. Dabei fließt so mancher Schluck schweren Bieres in die Kehle . . . und dann geht man ruhig schlafen.

In der Großstadt ist naturgemäß schon die äußere Aufmachung dieser Kneipen pompöser, glanzvoller. Dort huldigt ein großer Teil der bürgerlichen Gesellschaft gleichfalls dem Theater wie einem Fetisch. Zudem fügt es sich in umfangreichern Kunstzentren, daß andre künstlerische Berufe, die in der Kleinstadt meist dem Schauspieler gegenüber auch vom spießerischen Absonderungsdünkel befangen sind, den verwandten, nur noch intensiver der Lebensfreude zueilenden Seelenzug der Mimen entdeckt haben und schon darum die persönliche Annäherung suchen. So

kommt es, daß die Schauspielerkneipen der Großstadt nicht bescheidene, still-gemütliche Plauderecken sein können, in denen sich angejahrte Form und anspruchslose, heitre Stimmung die Hand reichen. Wo die Gesellschaft den Mimen einfängt, hat sie ihn bald affiziert. Dann sehnt auch er sich nach leuchtendem Leben, funkelnden Lichtern, dem mondainen Zusammenklang der gewissen Geräusche, Farben, Düfte. Dann bezahlt er diese Konzession — die ihm ja schließlich auch noch dadurch vergolten wird, daß man inmitten des glänzenden Getümmels doch immer nur in ihm den „Zentralpunkt" sieht — gern durch höhern Preisaufwand für weniger substanzielle als graziös benannte Gerichte. Nur die Gesprächsthemen läßt er sich nicht rauben. Und die drehen sich in ewiger Wiederkehr an den Künstlertischen um die teuern Schlagworte: Rolle, Konkurrenzneid, miserable Beschäftigung, großer Erfolg; an den Tischen der Mäcene um den Ruhm ihrer unterschiedlichen Götter und Götzen. Nur daß hier, hüben wie drüben, ein Geschmack an der literarischen Pose, ein königliches Herabschauen auf das „Provinzniveau" hinzukommt: Nuancen, die auf den ernstern Betrachter unwiderstehlich komisch wirken.

In München, in Wien gravitiert auch der Ton derartiger Künstlerheimstätten mehr ins losgebunden Zigeunerische. Man weiß von dem wiener Löwenbräustammtisch, den Paul Schlenther und die Mannen von der Burg sehr oft als Eröffnungsstation höchst umfangreicher und ausgelassener Bierfeldzüge benützen; man kennt die diversen Keller der bairischen Hauptstadt, in denen die „Verehrer" der Lieblinge schließlich mit deren Laune mithalten müssen, wenn man ihnen nicht den Rückzug sehr nahelegen soll. In Berlin war (wofern man nicht gerade in Adalbert Matkowskys alte Lutter- und Wegner-Ecke, zu Kellerduft, kleinen Lichtflämmchen und dickem Weinodem hinabsteigen wollte) der gewisse, feudal reservierte Zuschnitt der Schauspielerkneipen schon lange Mode, bevor Max Reinhardt und sein Kreis in die exklusive, streng aristokratische Gediegenheit des Borchardtschen Weinrestaurants in der Französischen Straße seinen Einzug hielt, wo die ehemaligen Stützen unsers jungen Bühnen-Zigeunertums nun die intime Nachbarschaft von Kavallerieoffizieren und Junkern genießen. Aber wenn man die berliner Schauspielerkneipen auf die Menge der markanten Köpfe, auf die Physiognomik ihrer Gruppierungen prüft, bleiben am Ende doch zwei Bierhäuser übrig, deren traditionell gewordene Bedeutung in ihrer Eigenart sogar dem allen Schauspielerverkehr an sich reißenden „Deutschen Bühnenklub" noch heute den Rang streitig macht.

Freilich, heute sieht man, im wohlbekannten Hause „Linden 13", nur nach einen schwachen Abglanz von dem, was war. Die Gründung eines Österreichers, zog diese Vereinigung von zwei flachen Dielen, einer Reihe geräumiger Oberzimmer und einem sogenannten „Garten" natürlich auch zunächst das Interesse der österreichischen Landsmannschaft an. Vom

Theater meist die Leute von der leichtern Kunst. Hier leuchtete hinter dem glatt gehobelten, rohen Holztisch Eduard Steinbergers groteske Fratze auf, wenn er in Gemeinschaft mit dem behäbigen Pategg und andern Freunden einen der hier üblichen Narrenspäße verübt hatte. Wenn einem begeisterten Provinzmimen irgend einer der Anwesenden als „Generalintendant der königlichen Schauspiele" präsentiert worden war, der dann mit Gönnermiene dem kleinen Schwärmer einen nie einzulösenden Gutschein über zwei Opernhauskarten einhändigte oder ihm ein unmittelbar bevorstehendes Hoftheaterengagement in begründete Aussicht stellte. Wenn ein geschickt radebrechender Tischgenoß plötzlich die Rolle eines gerade in Berlin anwesenden internationalen Gastspielstars spielen mußte, der sich nun in aufschneiderischen Rodomontaden zu den unbefangenen Gästen des Lokals herabließ. Hier auch war der Boden, auf dem die „Lautenburgiana" erwuchsen, die le grand Sigmond in vertrautem Zirkel nur so aus dem Ärmel schüttelte. Hier hielten, als Gold und die Ehren maßloser Überschätzung auf die Leute vom „Überbrettl" herniederhagelten, auch diese ihre Zusammenkünfte an jenen Abenden ab, da ihr mit den höhern Zwecken schnell geschwollenes Selbstbewußtsein den Connex mit dem schlichten Pilsener duldete. Hier sitzt heute noch die lebenslustige Gilde vom Metropol, zumal, wenn in schwülen Sommernächten das Glasdach vom Gärtchen (lies „Hof") zurückgeschoben ist, und man sich einbildet, zwischen den buntbetünchten Kalkwänden und den Oleanderkübeln so etwas wie frische Luft zu schnappen. Und selbst Georg Engels, der Erzfeind alles cis- und transleithanischen Wesens läßt seine groben Witzgeschosse an dieser Stelle los, von deren Leckerbissen er sich doch nicht trennen mag.

Später freilich geht er zu „Stallmann": zu der behaglichen Kredenzstätte der massivsten Biere, zur unvermeidlichen Endstation jedes Balles und Bummels. Der Wirt, Karl Stallmann, einst der Domestikenspieler Adolph L' Arronges, hat keinen schlechten Tausch gemacht. So wenig, daß er vor einigen Jahren die alten, beschränkten, biedermeierisch-soliden Räume der alten „Klause" in der Taubenstraße in einem schönen Hause der Jägerstraße eine umfangreiche Metamorphose ins Ausgedehnte, Distinguierte bestehen lassen konnte. Dort ist nun auch in einem von den andern Zimmern scharf abgegrenzten Alkoven die alte Stammecke neu erstanden, und die Tapeten sind mit Porträts der berliner Koryphäen, mit Kostüm- und Zivilbildern, mit alt- und neumodischen, mit widmungsgezierten und angekauften, dicht bepflastert. Aber Pilsener und Siechen dufteten doch in schärferer Würze, als noch im alten Hause der historische „lange Tisch" nur durch einen dünnen Wandschirm gegen den Zudrang der Profanen abgeschieden war, und eine Einladung „dahinter" ebenso eine Auszeichnung, wie die bestimmte Verheißung auf ein paar ausgedehnte wildvergnügte Nachtstunden bedeutete. Dann sah man neben Otto Erichs müden, stets

leicht verschleierten Blauaugen die feiste, kugelrunde Vollmondscheibe des Thielscherkopfes, dessen Träger einmal der beste Leser von Hartlebens lustigen Novellen gewesen ist. Dann schleuderte der derzeitige dresdner Hofschauspieler Froboese seine geschliffenen Hiebe gegen alles, was in der berliner Theaterwelt zu berechtigter oder unberechtigter Bedeutung gelangt war. Dann dröhnte Max Pateggs dunkler Baß, wenn er aus dem reichen Schatze seiner Erlebnisse Heiteres und Ernstes kündete, bis Arnold, der wackere Bediener, die Fensterladen schließen mußte, um dem mächtig andrängenden, jungen Tageslicht den Einfluß auf die Seßhaftigkeit der Anwesenden zu wehren. Dann kreuzten Max Halbe und Richard Skowronnek in literarischem Diskurs leidenschaftlich die Klingen, bis wiederum Hartleben in behäbig-cynischer Bierrede den Unwert alles Literarischen überhaupt dartat und die ästhetischen Mensurfechter auf den Knobelbecher als die einzige Quelle lautern Entzückens hinwies. Dann verblüffte Alwill Raeder, der beste Kenner berlinischer Theatergeschichte, wenn er — seinen Nachmitternachtsschlaf auf dem Holzstuhl unterbrechend — mit einem hellen Aufzucken der weißumbuschten Augen und der typischen, weitausholenden Armbewegung jede Episode aus dem Berufsleben ansehnlicher Bühnenleute der Gegenwart und Vergangenheit mit präzisen Tages- und Jahresdaten zu belegen wußte. Und dann . . . . . dann kam Emil Thomas. Mit schleifendem Schritt, den hagern Kopf vornübergeneigt, ging die dürre Figur langsam an den Tischen vorbei. Die Lippen klappten aufeinander, die schlaffen Backenknochen vibrierten, und in den Augen war ein Funkeln und Zwinkern und Lauern. Dann ein echter Thomaslaut — halb Gähnen, halb Räuspern. Ein Stuhlrücken, ein tiefer Zug aus dem Glase. Und nun mußten die andern Redefreudigen unerbitterlich resignieren. In unendlich geschickt arrangierten Soloszenen strömte der urberliner Komiker seinen Humor und seine gallensaure Bosheit aus. Die engere Fachkonkurrenz mußte da auf der Hut sein, denn sie traf es besonders. Und es waren die wirksamsten Szenen, wenn etwa Engels sich mit Erfolg bemühte, die giftigen Cynismen des Kollegen Emil mit seiner saloppen, robusten, urgermanisch groben Schlagfertigkeit zu parieren. Solche Rededuelle blieben gewöhnlich unentschieden, und nur einmal behielt Engels (der Jüngere) Recht. Man hatte sich — unter seinem Vorsitz — darüber geeinigt, Thomas nicht zu Worte kommen zu lassen. Und wo Emil auch einsetzte, wo er mit Erinnerungen einzuhaken suchte, man riß ihm kurzweg das Wort vom Munde. Bis der so an seiner wundesten Stelle Getroffene die Absicht merkte. Bis er mit einem giftig scheelen Blick, mit einem scharf zwischen den Zahnresten hervorgezischten: „Faule Jungs!" den Stuhl zurückschob, die langen Arme in die Paletotärmel zwängte und, verkniffene] Wut in den Mundwinkeln, gebückt, gemächlich zur Ausgangspforte schlich . . . .

Walter Turszinsky.

Rundschau.

Der Fall Rittner. Rudolf Rittner hat sich nach Ablauf seines Vertrags mit dem Lessing-Theater dem Deutschen Theater verpflichtet. Man sollte meinen, das sei sein gutes Recht. Es scheint doch nicht so. Zuerst hörte man von „Fahnenflucht", von „Treubruch und Verrat" bloß munkeln, dann las man derlei Worte schwarz auf weiß, und jetzt hat einer in sieben große Zeitungsspalten alles zusammengefaßt, was unsere zünftigen und unzünftigen Moralisten gegen den „Deserteur" auf dem Herzen und in der Feder hatten. Der Hüter und Retter der Moral heißt — Paul Lindau. Wer lacht da? Ich finde die Sache bitter ernst. Die Sucht, Scandalosa zu verbreiten, die Fähigkeit, sie zum Zwecke der Verbreitung erst zu erfinden, und der Mut, diesem verächtlichen Treiben ein moralisches Mäntelchen umzuhängen — das alles hat sich seit langem nicht so herrlich offenbart. Senilität fordert an sich nur Schonung heraus. Wer aber — ohne jede Kenntnis der entscheidenden Vorgänge und aus keinem andern Grunde, als um einen „aktuellen" Artikel „pikant" zu „würzen" — vor hunderttausend Lesern einen untadeligen Menschen der niedrigsten Gesinnung und Handlungsweise zeiht, der hat das Recht auf Schonung auch dann verwirkt, wenn er beinahe das Alter des Psalmisten erreicht hat. Ich sähe es gern, daß nun nicht Haupt- und Nebensache verwechselt würde. Man halte mich nicht für ganz so kleinlich, daß ich durchaus festgestellt wissen will, weswegen Rittner zu Reinhardt gegangen ist. Das ist wirklicht belanglos. Es muß nur festgestellt werden, weil man anders jene Verleumderpraktiken nicht aufdecken kann, die so verdammenswert wie typisch sind, und deren Beute täglich jeder von uns werden kann, und mancher manchmal schon geworden ist.

Also spricht Herr Paul Lindau im Neuen Wiener Journal:

„Denken wir uns einen Künstler, der unter höchst bescheidenen Bedingungen an einer Bühne gewirkt hat, in deren auf eine Spezialität beschränktem Repertoire es ihm nicht gegönnt war, das Wesentlichste seines starken Talents kundzugeben. Da sieht ihn der Direktor eines andern wichtigern Theaters, das seinen Darstellern die bedeutendsten Aufgaben stellt. Er wittert das Talent und gewinnt den vielversprechenden jungen Schauspieler für sein Kunstinstitut. Er bietet dem neugeworbenen Mitgliede die Gelegenheit zu zeigen, was er kann. Und der jugendliche Künstler entspricht in der Tat allen Erwartungen, die der scharfsichtige und vertrauende Direktor auf ihn gesetzt hatte. Er wächst und wächst mit seinen höhern Zwecken. Er wird eine künstlerische Persönlichkeit, von der man spricht — eine Stütze des Repertoires für den Direktor, eine Anregung für die Dichter, eine Anziehung für das Publikum. Der Direktor weiß das auch zu würdigen. Er überweist ihm nur die interessantesten Aufgaben; er macht ihm eine wahrhaft glänzende materielle Stellung. Die Gemeinsamkeit der Interessen umschließt die beiden, Direktor und Mitglied, mit festem Bande. Ein Band der Freundschaft fesselt uns beide, wie Don Oktavio singt. Da naht ein andrer; ich will nicht sagen: der Versucher; sagen wir: ein konkurrierender Direktor, dem das Engagement eines solchen Künstlers den doppelten Vorteil bietet, seinem Theater zu nutzen und der Konkurrenzbühne — nicht zu nutzen. Dafür kann man schon ein übriges tun, sehr tief in den Säckel greifen, ja sogar einen

Fancy-price zahlen. Der Direktionskollege oder kollegialische Direktor macht also dem Künstler ein Angebot zu noch glänzendern Bedingungen, als sein bisheriger Kontrakt sie ihm gewährt. Hat der Schauspieler in seiner bisherigen Stellung eine Gage von — sagen wir: dreißigtausend Mark und mehr bezogen, so bietet er ihm jetzt dreißigtausendundfünf Mark und, wenns sein muß, mehr. Ein gewöhnlicher Sterblicher würde vielleicht sagen: ‚Ihr Vertrauen ehrt mich. Ihr Anerbieten ist ungewöhnlich verlockend. Das muß ich ohne weiteres dankend anerkennen. Aber Sie werden es mir nachempfinden, daß von einer Annahme meinerseits nicht die Rede sein kann. Seit über einem Jahrzehnt arbeite ich mit meinem jetzigen Direktor zusammen. Ein Band der Freundschaft fesselt uns beide. Er verhätschelt mich. Wenn aus mir etwas geworden ist — nächst meinem Talente verdanke ichs ihm doch in allererster Linie. Hätte er nicht das Vertrauen zu mir gehabt, mich von der kleinern Bühne weg auf eine sichtbarste Stelle seiner Bühne zu stellen, wer weiß, ob ich nicht noch Jahre lang hätte weiterspielen müssen, wie ich die Jahre vorher gespielt habe. Kein Hund und kein Hahn hätte nach mir gekräht. Er hat mir die Möglichkeit geboten, meinen künstlerischen Ehrgeiz vollauf zu befriedigen, er hat mir zu schönen, wahrhaft künstlerischen Erfolgen verholfen. Wer das vergessen könnte! Und um auch vom Materiellen zu sprechen, auf das natürlich garnicht ankommt - ich gehöre zu den auch in dieser Beziehung Begünstigtesten meines Berufs. Sie sehen, wir sind wie Brüder geworden. Ein Band der Freundschaft usw. Der Freund würde es nicht fassen, daß ihn sein Max verlassen kann. Es würde ihn tief kränken. Er würde es empfinden wie einen Verrat um schnöden Silberlinge, wie schmähliche Undankbarkeit. Und Undankbare nehmen ein schlechtes Ende — Judas hat sich erhängt, und Dante verweist sie in den tiefsten Kreis der Hölle.‘ . . . .

‚Was reden Sie für Sachen! Sprechen Sie mir nur nicht von Dante, ein Mensch, der ein einziges Stück geschrieben hat: Die Göttliche Komödie — und das kann kein Mensch aufführen. Ich habs mir noch neulich daraufhin angesehen. Das interessante Milieu reizte mich als Regisseur. Aber rein unmöglich, sage ich Ihnen. Sie sind in der Schule unsrer wirklichen dramatischen Dichter aufgewachsen. Die haben Ihren Geist, Ihr Gemüt gebildet. Molière sagt Ihnen: Reißen Sie Ihr Gemüt von aller Freundschaft los! Othello sagt Ihnen: Die Sache wills! Brutus ermordet seinen Freund Cäsar, Max verließ seinen väterlichen Freund Wallenstein, und Mirbeau — um einen noch Größeren zu nennen — Mirbeau sagt Ihnen: Geschäft ist Geschäft! Das sind Vorbilder! Was reden Sie mir da von Dante? Die Sache wills. Und dreißigtausendundfünf Mark ist eine schöne Sache! Und wenns sein muß, gebe ich auch dreißigtausendundzehn Mark. Was sagen Sie nu? Was? Geschäft ist Geschäft!‘ . . . . Da siegt denn schließlich nach ach! wie schmerzlichen Seelenkämpfen im veredelten Künstler das ethische Prinzip des Vernünftigen über alle sentimentalen Schwächen, und er geht.“ —

Ich habe Herrn Lindau auch an dieser Stelle ziemlich ausführlich werden lassen, weil die neckische Einkleidung, die ganze feuilletonistische Schleimigkeit zum Bilde gehören. Vom Inhalt gilt, was der Kroll-Engel zu sagen liebte: Allens verstunken. Und das ist zu beweisen. Ich will ganz pedantisch, Punkt vor Punkt, Wahrheit und — Dichtung gegenüberstellten.

Dichtung. — Rittner wirkt Jahre lang, ohne daß ein Hund und ein Hahn nach ihm kräht, an einer kleinen Bühne, deren auf eine Spezialität beschränktes Repertoire es ihm nicht vergönnt, das Wesentliche seines starken Talents kundzugeben. Brahm, als Direktor eines andern wichtigern Theaters, das seinen Darstellern die bedeutendsten Aufgaben stellt, sieht ihn, wittert das Talent, gewinnt es, macht ihm eine wahrhaft glänzende materielle Stellung und bietet ihm erst die Möglichkeit, zu zeigen, was es kann.

Wahrheit. — Rittner kommt, spielt und siegt. Er debütiert am 31. Oktober 1891 als Didier in Daudets „L' Obstacle" am Residenz-Theater und kann am nächsten Morgen in der Vossischen Zeitung den Hund Schlenther, nach allen Regeln der Lindauschen Botanik, wie folgt krähen hören: „Aus der Provinz, wo sie am tiefsten ist, wo sie schon in die Donaustaaten übergeht, ist ein junger Schauspieler, Herr Rittner, hergekommen, der allen unsern weltstädtischen Salonliebhabern zeigen könnte, was es heißt, moderne Jugend darzustellen. Mit seiner herzlichen Wärme, seiner freien Sicherheit, seinem geraden Gefühl für das im Moment Werdende und Zutreffende wuchs dieser junge Halbasiat über Daudet zu Ibsen hinauf." In der Freien Bühne kräht Schönhoff: „Herr Rittner ist kein Deutscher, er ist von fremder Rasse, aber von jener Rasse, aus der man erste Schauspieler schnitzt." Die Nation: „Im Residenz-Theater, dessen Direktor Lautenburg ein Finder und ein Erzieher von Schauspielern ist, trat ein neuer Herr Rittner herror, der nur mit der deutschen Sprache sich zu befreunden braucht, um ein kommender Mann und Nervenliebhaber zu werden." Die Gegenwart: „Herr Lautenburg ist ein wahrer Wundermann, der einzige, der noch Talente zu finden weiß ... Da ist Temperament, da sind Nerven, da will etwas werden." Ähnlich, in den verschiedensten Tonarten und Stärkegraden, in sämtlichen Zeitungen und Zeitschriften. Also, was man beim Theater einen Bombenerfolg nennt. Lautenburg hatte das Talent in Karlsbad gewittert, war mit seinem Engagementsantrag abgewiesen worden, war Rittner nach Köln nachgereist und hatte hier, nach dem ungeheuern Mißerfolg des ersten Abends, mit seiner Werbung größeres Glück gehabt. Brahm saß als Kritiker in Berlin und mußte merkwürdigerweise erst durch Hauptmann auf das neue Talent aufmerksam gemacht werden. Die zweite Rolle — in Maupassants „Musotte" — ist kaum ein schwächerer Erfolg als die erste. Nach der dritten — in Strindbergs „Fräulein Julie" — schreibt Brahm: „Der blutjunge Darsteller mit seinen zweiundzwanzig Jahren, den das Glück aus den entlegensten Komitaten der deutschen Kunst blitzschnell in die Hauptstadt geworfen hat, entdeckte früh in sich, was die große Masse der Schauspieler niemals entdeckt: eine eigene Natur; und schreitet er fort, wie er begonnen, mit selbstständigem Schritt und mit ehrlicher Treue für die Wirklichkeit des Lebens, so scheinen ihm die höchsten Ziele der Schauspielkunst offenzustehen: seit Josef Kainz ist mir keine stärkere Individualität auf berliner Bühnen entgegengetreten als er". So empfindet nicht nur Brahm, so empfinden Mauthner, die Harts und alle die andern, so empfindet das Publikum. Der blutjunge Rittner ist „der" Schauspieler Berlins. Er spielt den Jägermoritz der „Weber", er spielt — in dem auf eine Spezialität beschränkten Repertoire der kleinen Bühne — noch einen Strindberg: „Die Gläubiger", er spielt den Oswald in den „Gespenstern", spielt wieder Daudet, spielt Dumas

und Scribe und Meilhac und Cognetti und Giacosa — deutsche, schwedische, norwegische, französische, italienische Dramatik. Der kritische Nachwuchs erschlägt mit ihm den gastierenden Sonnenthal. Kerr: „Daß sich Herr Sonnenthal als Advokat Scarli Rittner als Partner wählte, war gar eine vollendete Unklugheit.“ Der Sieg aller Siege endlich wird das Hanschen in Halbes „Jugend“. Ein halbes Jahr danach faßt Brahm den Entschluß, im Herbst 1894 das Deutsche Theater zu übernehmen. Er braucht keinen so nötig wie Rittner und bekommt ihn für die Spottgage von achttausend Mark . . .

Dichtung. — Brahm überweist Rittner nur die interessantesten Aufgaben. Ein Band der Freundschaft fesselt die beiden. Da kommt der böse Reinhardt, bietet zehn Mark mehr, und Rittner zögert nicht, den Freund um zehn Mark zu verraten.

Wahrheit. — Rittner ist das bescheidenste, pflichteifrigste Ensemblemitglied. Wie die großen, spielt er die kleinsten Rollen. In Sudermanns „Johannes“ ist er eine Minute, in Hirschfelds „Agnes Jordan“ drei Minuten, in Schnitzlers „Vermächtnis“ fünf Minuten auf der Bühne. Seit 1901 ist er mit Brahm nicht mehr befreundet. Im Oktober 1905 macht ihm Reinhardt einen Antrag. Er lehnt ab, verspricht aber, Reinhardt in dem Augenblick zu verständigen, wo Vertragsverhandlungen Zweck haben könnten. Bis Februar 1906 sieht er weder Reinhardt noch einen von seinen Leuten. Anfang Februar wird ihm der Adjunkt in Schnitzlers „Ruf des Lebens“ zugewiesen. Die Rolle „liegt“ ihm etwa so, wie ihm der Brackenburg liegen würde; sie gehört ihm nicht. Er weist sie zurück, nicht weil sie ihm zu klein ist — er würde die kleinere Rolle des Max spielen — sondern weil ihm jedes ihrer Worte zuwider ist. Er ist kein Versteller, sondern ein Menschendarsteller und braucht irgend eine seelische Beziehung zur dichterischen Gestalt. Er ist kein Handwerker, sondern ein Künstler und kann ohne Lust und Liebe nicht schaffen. Das Empfindlichste ist: er muß drei Wochen proben, um die ihm unerträgliche Rolle dreimal zu spielen; am 24. Februar ist die Premiere, am 28. Februar beginnt sein Urlaub. Rittner läßt nicht ab, Brahm mündlich und schriftlich zu bitten: er möge ihn von der verhaßten Rolle befreien. Brahm bleibt unerbittlich. Rittner prophezeit, daß er den Adjunkten, bei seinem unüberwindlichen Widerwillen, zuverlässig schlechter spielen werde als ein schwächerer, aber gutwilliger Schauspieler, der ihn überdies doch bereits in der vierten Vorstellung ersetzen müsse. Brahm bleibt unerbittlich. Rittner kündigt an, daß in dem Augenblick das Tischtuch zwischen ihm und der Direktion Brahm zerschnitten sei, wenn man ihn zum dramatischen Karrengaul erniedere, wenn man ihn zwinge, sich so zu prostituieren. Brahm bleibt unerbittlich. Da schreibt Rittner an Reinhardt, daß jetzt Vertragsverhandlungen Zweck haben würden, und schließt mit ihm denselben Kontrakt, den er ein halbes Jahr vorher abgelehnt hat. Es ist sein gutes, sein bestes Recht. Niemand kann daran zweifeln. —

— — — — — — — — — — —

Ich will nicht mit neuen Wendungen, die nur gröber ausfallen könnten, im einzelnen wiederholen, was Herr Lindau getan hat: ich rechne darauf, daß die Leser (bis auf Seite 295) zurückblättern und sich gründlicher, als es vor meiner Darstellung möglich war, aus der Darstellung des Herrn Lindau davon überzeugen, mit welcher frivolen Leichtfertigkeit hier zwei Menschen auf einmal die Ehre abgeschnitten worden ist. Was ich dagegen wiederholen möchte, ist die Bitte, mir meine Absichten nicht

zu verfälschen. Es war unvermeidlich, an die Schilderung von Kulissenvorgängen und rein persönlichen Verhältnissen so viele Worte zu wenden, daß es scheinen könnte, als legte ich diesen Dingen irgend welche Wichtigkeit bei. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Ich will ja gerade die geistige Impotenz befehden, die sich nirgends wohler fühlt als „hinter den Kulissen". Es muß einmal mit allem Nachdruck ausgesprochen werden: diese Dinge stehen nicht zur Diskussion! Die Freundschaft Rittners und Brahms geht die Öffentlichkeit, geht Herrn Lindau einen Quark an! Rittner, der Schöpfer des „Fuhrmann Henschel", dürfte ein Hallunke sein und würde doch einen größern Kulturwert bedeuten als der Moralist Lindau, der Schöpfer von „Nacht und Morgen". „Denn dies hier", hat Moritz Heimann einmal gesagt, „ist nicht die Sphäre bürgerlicher Wohlanständigkeit. Sei falsch wie Yorik, aufdringlich wie Yorik, lecke die Teller wie Yorik und schreibe den Tristram Shandy, und man wird dir die Hände küssen. Es gilt hier nicht das Menschliche aus anderm Kreis." Man hätte Herrn Lindau trotzdem laufen lassen und seine eifrige Verbreitung von Pikanterien und Sensatiönchen mitleidig mit der hastigen Konkurrenz der Theaterreportage erklären und entschuldigen können, wenn er bei der Wahrheit geblieben wäre. Du lieber Gott, il faut vivre, und es gibt gewiß noch bedenklichere Erwerbszweige. Strafbar wird die Sache erst in dem Augenblick, wo der mehr oder minder harmlose Klatsch mit Verleumdungen gepfeffert wird. Da wächst sich dann allerdings der Einzelfall noch über die symptomatische Bedeutung, die er auch sonst hätte, zu einer Gefahr für unser ganzes literarische und künstlerische Leben aus, zu einer Gefahr, die bekämpft werden muß, wo immer sie sich bemerkbar macht. Ich glaube nicht zu übertreiben. Wir haben es ja erst kürzlich wieder im Fall Bahr erlebt, was die schmutzigen Verleumdungen jenes lichtscheuen Packs imstande sind, das im großen nichts verrichten kann, und es darum im kleinen anfängt; das auch dann keine sachlichen Einwendungen machen könnte, wenn es sachlicher Erwägungen fähig wäre, und darum den Charakter zu verdächtigen sucht; das andern die niedrigsten Motive nicht bloß zutraut, sondern ohne den Schatten eines Beweises ganz unverfroren öffentlich unterschiebt und selber, wie in jedem Falle bewiesen werden kann, aus den niedrigsten Motiven handelt, aus Rachsucht, Habgier oder Eitelkeit. Wir wollen das doch nicht einreißen lassen. Wir wollen uns die geistige Luft, in der wir atmen müssen, rein erhalten. Wir sind im Stande der Notwehr. Denn wir sind selber vogelfrei, sobald wir zu bequem sind, diesen Schmöcken ihr niederträchtiges Handwerk zu legen. Es geht denn doch nicht an, daß jeder, der etwas ist und etwas kann, mit seiner persönlichen Ehre herhält, wenn es einen Wochenplauderer gerade an interessantem Stoff fehlt. „Täglich lügen, lügen in reinen, puren Tatsachen, Tatsachen erfunden, Tatsachen in ihr Gegenteil entstellt: das waren die Waffen, mit denen man uns bekämpfte" — so hat Lassalle vor Jahrzehnten Grund gehabt zu klagen, die Presse seiner Zeit anzuklagen. Es ist seitdem nicht besser geworden. Aber es wird nie besser werden, so lange wir uns nicht geloben, jeder an seinem Teil für gute geistige Luft zu sorgen und jedem flugs den Mund zu stopfen, der sie mit seinem Lügenatem zu verpesten droht.

S. J.

Das Publikum soll nicht bloß kurzweg genießen; es soll auch lernen, um in Folge der Bildung reichlicher zu genießen. Hat es wohlbegründete Stücke ansehen gelernt, welche seinem Parteisinn augenblicklich nicht zusagen, so lernt es sie allmählich auch würdigen, eben weil sie wohlbegründet sind. Was es aber einmal zu würdigen versteht, das wird ihm mit der Zeit auch ein Genuß. Und zwar ein künstlerischer Genuß, welcher feinere Nerven anregt als der wohlfeile Genuß dessen, was dem alltäglichen Verständnisse zusagt und dem gedankenlosen Behagen. So bildet sich ein Publikum und ein Theater gleichzeitig und wechselseitig.

Laube.

Dramatische Gesellschaft 1906 — dies ist die neuste Gründung in theatralibus zu Berlin. Ob eine freie Gesellschaft zur Förderung dramatischer Kunst jetzt wieder wie anno 1890 ein Wirkungsfeld fände, eine Notwendigkeit wäre, das ist eine schwer zu beantwortende Frage. Aber angesichts des Debüts, das diese Gesellschaft letzten Sonntag im „Kleinen Theater" gab, braucht diese Frage gar nicht zur Diskussion gestellt werden. Den ungeheuern Abstand dieser Vorstellung vom Guten und Notwendigen verschuldet doch auf keinen Fall die gegenwärtige Situation unsrer Literatur — für diese qualvollen Dilettantismen haftet lediglich die Geschmacks- und Urteilslosigkeit der Vereinsleiter. Welch eine Auslese aus der darstellungsbedürftigen dramatischen Literatur war da getroffen!

Erst gab es einen Akt „Die Sirene". Da sind zwei nordische Königssöhne auf einsamer Insel gestrandet, das Meer wirft eine Sirene ans Ufer und die bringt Zwietracht, Mord, Vernichtung zwischen sie. Diese schon sehr billige, phantasieschwache, grobαllegorische Erfindung könnte vielleicht in der Hand eines wortgewaltigen Lyrikers noch ein Kunstwerk werden. Der Autor K. v. d. Heydt beherrscht ein sehr unzauberisches Bildungsdeutsch und erzielt zu Folge dessen mit diesem Motiv Wirkungen von hinreißend komischer Gewalt. Als der eine Königssohn den andern erschlagen hat, und nun der „dämonisch" hetzenden Sirene immer wieder jammernd erklärt: „Wen soll ich denn noch töten? Es ist doch keiner mehr da!" — auf der einsamen Insel nämlich! — — da erlebte ich einen der heitersten Augenblicke meines Lebens. — Ebenso komisch, ebenso primanerhaft dilettantisch war ein Einakter aus der Empirezeit („Die Retterin" von A. Rossig), und nicht ganz so dilettantisch, aber dafür furchtbar langweilig war „Der Zeuge" von Richard Fellinger. Ein Stück ohne Idee und inneren Zwang, ein schwerfällig gefügter, grobstofflicher Theaterakt. — Zwischen diesen drei Trauerfällen gab es ein harmlos vergnügtes Stücklein aus dem Englischen: „Ein andrer Enoch Arden." Auch ohne Idee und Notwendigkeit, keine Komödie — aber ein brillant gemachter Schwank von echter derber Lustigkeit, der auch — sehr im Gegensatz zu den ernsten Stücken, in denen zumal die Weiblein böse Dilettantinnen waren — flott gespielt wurde. Wie der heimkehrende Seemann seinen Satan von Weib neuverehelicht findet und nun die beiden Unglücksgatten sich an Großmut des Verzichtens überbieten, bis schließlich beide zusammen ausreißen — das spielten die Herren Marr und Beckmann sehr lustig vor. Aber über drei Sonntagsstunden Theater und eine neue „dramatische Gesellschaft" war der hübsche Spaß wirklich nicht wert.

Bb.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Das Theater des Dionysos in Athen.

Nirgends empfindet man so sehr, welches außerordentliche Verständnis und welches Feingefühl die alten Griechen für die menschliche Gestalt und die ihr entsprechenden Proportionen und Maße besaßen, als wenn man in der kreisförmigen Orchestra des Theaters des Dionysos an der Südseite der Akropolis steht. Wenn man dort steht, wo der Schauspieler stand, und die dreißigtausend Sitze vor sich hat, die in allmählicher Stufenfolge an der Hügelseite hinansteigen, dann fühlt man, wie vollkommen die Seele eines Menschen den Geist der Zuschauer beherrschen konnte, die auf diesen Sitzen saßen; und wenn man, umgekehrt, sich als Zuschauer denkt und auf irgend einem Platz des ungeheuern Auditoriums, das auf die Orchestra niederschaut, sich niederläßt, so fühlt man wiederum, wie der Magnetismus eines Schauspielers das Empfinden von diesen dreißigtausend Seelen auf ein Zentrum niederzwingen konnte.

Dies ist es, was bei der Bauart unsrer modernen Theater fehlt: die vollkommene Konzentration eines geistigen Magnetismus, der sich im Kreisbau des alten Theaters den andern dadurch mitteilen mußte, daß jeder Strahl, jeder Blick, jedes Wort den natürlichen Weg vom Zentrum zur Peripherie und von der Peripherie zum Zentrum nehmen konnte. Es ist bisher nicht beachtet worden, in wie vollkommener Harmonie das antike Theater der menschlichen Gestalt entsprach. Wenn ich auf der kreisförmigen Orchestra stand und meine Arme über mein Haupt erhob, so streckten sich meine Hände den Augen der Zuschauer in der entferntesten Sitzreihe entgegen; und wenn ich meine Arme zur Seite streckte, so mußten meine Hände in der gedachten Fortsetzung die innerste Reihe der Zu-

hörer erreichen. So konnte der antike Schauspieler seine gesamte Zuhörermenge in eine einzige Geste einschließen, und jeder Zuschauer mußte sich persönlich von der Bewegung berührt fühlen, wenn die Hände den natürlichen Kreis beschrieben.

Aber am stärksten kommt es einem zum Bewußtsein, wie vollkommen dieses Theater in idealer Proportion der menschlichen Gestalt entspricht, wenn man darin tanzt. Auf manchen antiken Vasenbildern kann man mit Staunen sehen, daß die bewegte Gestalt wunderbar in einen kreisförmigen Raum paßt, dessen Peripherie sie mit Hand- und Fußspitzen berührt: so wird beim Tanzen in der Orchestra dieses Theaters des Dionysos die Gestalt vollkommen in einen Kreis eingepaßt, wie hineingezeichnet, in einen Kreis, der sich konzentrisch bis zum entferntesten Zuschauer erweitert und jedem von ihnen das volle Bild des menschlichen Körpers in den richtigen Maßen gewährt, so daß das Bild der Gestalt stets im rechten Rahmen und in rechter Höhe vor ihnen erscheint. So vollkommen sind die Linien, die die Gestalt umgeben, daß, wer dort tanzt, empfinden muß, daß er seine Bewegungen nur diesen Linien anzupassen braucht, und es wird ihm unmöglich werden, eine falsche Bewegung zu machen. Und wie sich alle Bewegungen den vollkommenen Linien des Theaters sympathisch anpassen, müssen diese Bewegungen selbst vollkommen werden. Es scheint so unmöglich, dort eine falsche Bewegung zu machen, wie es unmöglich ist, einer großen Symphonie die eigene Stimme unmelodisch in falschem Ton anzuschließen. Man fühlt, daß die Gestalten der Zuschauer und des Chores, die sich in diesem Raume bewegten, gleichsam den Mittelpunkt einer gewaltigen Zeichnung bildeten, die, durch den von ihnen ausströmenden geistigen Magnetismus fortgetragen, in immer weiteren Kreisen — gleich einem Stein, der in ein ruhiges Wasser geworfen — zunächst das gesamte Auditorium umfaßte, dann die Hügel rings im Kreise erreichte, bis zum fernen Meereshorizont vibrierte, die ganze Natur umschloß und in niemals endenden Wellenkreisen durch das Weltall sich zu erweitern schien. Dort in dieser kreisförmigen Orchestra, was ja wörtlich „Tanzplatz" heißt, habe ich meine rhythmischen Studien für den Chor der Bacchantinnen des Euripides komponiert und dort erst die Bedeutung und die Klassizität des griechischen Theaters völlig begriffen.

Isadora Duncan.

Antigone.

Wir haben es nicht so gut wie Isadora Duncan. Selbst wenn wir früher einmal die Bedeutung und die Klassizität des griechischen Theaters begriffen zu haben glauben: es gibt in Berlin Aufführungen antiker Dramen, die angetan sind, unsre Verehrung von Grund aus zu erschüttern. Wer in der vorigen Woche im Kleinen Theater die „Antigone" des Sophokles überhaupt erst kennen lernte, hatte alle Ursache, die Bildungsheuchelei der Vergangenheit und der Gegenwart zu belächeln. Wer sich selber zu diesen Bildungsheuchlern rechnen mußte, stand den ganzen Abend über auf dem Sprunge, mit fliegenden Fahnen in das Lager Fritz Mauthners überzugehen, sich ihm als Kämpfer gegen die toten Symbole zu gesellen, mit ihm gegen die „Antigone" auszurufen: Die Handlung läßt uns kalt mit all ihren Greueln, die Charakterzeichnung ist kindlich, die Sprache ist tot, selbst noch in der Modernisierung mausetot; möge man für Gymnasiasten und höhere Töchter solche Poesie wiederbeleben ...

Auf den trostlosesten Abend folgt ein Morgen. Und wenn es ein sonniger Sonntagmorgen ist, greift man zu seinem Goethe und — wird langsam wieder zu Sophokles bekehrt. In den berühmten Sätzen über „Antigone" fällt ein heftiges Wort gegen Hegel auf. Man möchte ihn am wenigsten in diesem Zusammenhang schelten lassen. Denn man erinnert sich, gerade bei Hegel die schärfste und schönste Charakteristik dieser Dichtung gefunden zu haben. Sophokles ist durch Barnowsky in ein falsches Licht gerückt worden; Hegel als Aesthetiker wird unterschätzt; die Stelle ist kaum bekannt — drei gute Gründe, sie hier wiederzugeben.

„Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles aufs schönste behandelt hat, ist der des Staats, des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dies sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseins ausmacht. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Das ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern

durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Die vollständigste Art der Entwicklung aber ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Dasein nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehen, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden von ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselweise erheben, und sie werden an demselben ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohn und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigones, die andre um Hämons Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt — ich kenne so ziemlich alles, man soll es und kann es kennen — erscheint mir nach dieser Seite die ‚Antigone' als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk."

Nach Goethe und Hegel Sophokles selber. Man ist nicht autoritätsgläubig, ist entschlossen, eher als so erlauchten Kronzeugen dem Eindruck des Buches zu vertrauen, wenn er den Eindruck der Bühne etwa bestätigen sollte. Am willkommensten wäre die Übersetzung von Vollmoeller, weil so gleichzeitig ihr eigener Wert zu beurteilen wäre. Sie wurde im Kleinen Theater gesprochen, und so oft ich mir vornahm, als pflichtbewußter Kritiker auf ihre Qualitäten zu achten, so oft ertappte ich mich dabei, daß ich einzig auf dem Sinn der Worte achtete. Vielleicht gibt es kein besseres Lob für eine Übersetzung. Man merkte sie nur, so oft es statt der „Unterirdischen" „die untern Götter" hieß, und als statt des altvertrauten „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da" ein fremdes und falsches „Nicht mitzuhassen, mitzulieben lernte ich" ertönte. Daß im übrigen ein paar der herrlichsten Chorverse fehlten, wird schwerlich Vollmoeller zugeschoben werden dürfen.

Zu Sophokles selber gelangt man schließlich auch ohne Vollmoeller. Über Raum und Zeit hinweg wirkt dieser Konflikt mit seiner vollen Wucht: Das geschriebene Gesetz verweigert, was das

ewig ungeschriebene Gesetz des menschlichen Herzens sich fordert und gewährt. Was ist da tot? Die Schicksalsbringer schalten nicht über den Sternen in einem Himmel, den wir nicht mehr glauben, sondern die Schicksale quillen aus ererbtem Blut. „So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen." Antigone ist die Tochter des Oedipus: die bloße Tatsache macht alle Orakelsprüche überflüssig. Schwesterliebe siegt über jegliche Erotik: das Motiv ist an keine sagenhafte Vorgeschichte gebunden. Kreon vollends ist, vor Hofmannsthal, ein ganz moderner Mensch — für uns der eigentlich Held des Dramas. Ein gemischter Charakter. Er ist auch hier der Mann von „vielgewandter Zunge, der an jedem Ding den Schein gerechter Sache schlau zu spinnen weiß", und er vertritt die Staatsraison, von ihrer Wichtigkeit und Würde überwältigt. Er ist ein hochgemuter Fürst und unterm Purpur ein Mann der bleichen Furcht. Er ragt am stolzesten heraus und ist zum Schluß beklagenswert vor allen. Antigone und Kreon sind wie Stahl und Stein. Ein Funke sprüht, wird Flamme, verzehrt den Stahl, versehrt den Stein. Das ist die Tragödie, das Wort: „So herrsche denn allein im öden Land!" ihr schauriges Ende. Was ist da tot? Die Kunstform mag keine gesetzgeberischen Rechte für die Gegenwart verlangen können: muß sie es es denn? Ihr Inhalt an Gefühl und Geist ist ewig. Ein einfach menschlicher Vorgang bannt und ergreift. Eine abgeklärte Lebensweisheit tröstet und erhebt. Hier walten Götter.

•

Daß eine Aufführung der „Antigone" es nötig macht, Sophokles zu überprüfen, zu verteidigen und zu preisen, ist eigentlich ihre Kritik. Diese Aufführung einer priesterlichen Dichtung war so weit entfernt von jener Stimmung, die in begeisterter Hingabe bis zur Andacht führen kann, daß man versucht wurde, für die vollendete Wirkungslosigkeit den Dichter verantwortlich zu machen. Denn so stark sind selbst die schwächsten Schauspieler nicht . . . Der Gedanke war Blasphemie. Selbst die schwächsten Schauspieler sind stark genug, ein Mysteriendrama unabsichtlich in seine eigene Karikatur zu verwandeln. Ich bringe trotzdem nur Bedauern, schlimmstenfalls Spott, aber nicht, wie viele andere,

Hohn für den verunglückten Versuch auf. Er war immerhin lehrreich. Schauspieler, die eine befriedigende Anschauung dessen geben, was die Heijermans beobachtet haben, werden von Sophokles unbarmherzig bloßgestellt. Dann rächt sich alles: daß sie nicht sprechen und nicht gehen, sondern bloß stammeln und lümmeln gelernt haben; daß man nicht nur ihren Gestus, sondern auch ihre Phantasie hat verkümmern lassen; daß man ihnen als Komplement zur naturalistischen Undramatik nicht idealistische Dramatik, sondern ausschließlich Epigonentheatralik gegönnt hat. Es war ein kläglich-komischer Anblick, in wieviel Spielarten sich das Unvermögen spreizte. Unter den acht Darstellungen der acht Rollen bemerkte man: erstens das blökende Schmierenpathos, zweitens den galizischen Einschlag, drittens die naive Farblosigkeit, viertens die liebliche Anfängerschaft, fünftens den furor dilettanticus, sechstens die mißverstandene Natürlichkeit, siebentens den wandelnden Umhängebart und — achtens — das große Talent am falschen Platz. Klytaimnestra Bertens war schlecht beraten, da sie ihrer Frauenreife eine nicht witwenhafte, sondern jungfräuliche Bräutlichkeit abringen zu können glaubte. Ihre Sprachkunst in allen Ehren; aber sie war in keinem Augenblick Antigone. Daß die gesamte Darstellung versagte, hätte nicht ein Versagen der gesamten Regie im Bunde haben müssen. Wort und Bild sind zweierlei. Dieser freie Platz vor dem Königspalast zu Theben — um nur ein Beispiel anzuführen — war von einer atembeklemmenden Enge. Elektras Hof schien — wodurch? — doppelt so groß. Herr Oberlaender, der früher Eifer und Verständnis an die Sache der Antike zu setzen gewußt hat, hatte sich diesmal die Arbeit in jeder Hinsicht zu leicht gemacht. Die Mendelssohnsche Musik durfte er nicht von bremer Stadtmusikanten herunterkratzen lassen, Mätzchen, wie die offene Bühne und der peinliche schwarze Vorhang, sollte er sich schenken, und die Chöre — die besser gesprochen wurden als die „Solorollen" — konnten doch viel intimer gegliedert werden, jenachdem, ob sie Empfindung oder Reflexion zu äußern hatten. Wer das Kleine Theater nicht aus der zweiten in die dritte Reihe gedrängt sehen möchte, muß wünschen, daß die Scharte schleunigst ausgewetzt wird. S. J.

Shakespeare und das Theater *).

Das Medium, durch welches der dichterische Geist Shakespeares sich offenbart hat, war das Theater. Man könnte es vielleicht noch schärfer sagen. Etwa so: Indem Shakespeare es unternahm, dem Theater die notwendigen Textunterlagen für seine Aufführungen zu liefern, entwickelte sich in ihm erst der Dichter. Es gibt vielleicht Leute, die diese Auffassung sehr geistreich finden werden. Und wahrscheinlich ist sie, historisch betrachtet, im ganzen nicht einmal ganz unrichtig. Trotzdem ist sie in Wahrheit völlig flach. Denn sie macht das Zufallsmotiv der Entstehung zum tatsächlichen Hauptmoment und versündigt sich so am ewigen Geist der Dichtkunst, der in Shakespeare seinen eingeborenen Sohn liebt. Sollte es irgendwem denkbar erscheinen, daß Shakespeare kein Dichter geworden wäre, wenn er zufällig die Bühne nicht gefunden hätte, die ihm gleichsam sich selber schenkte? Das Gegenteil erscheint uns als richtig. Auf Crusoës Insel würde Shakespeare ein ebenso großer Dichter gewesen sein, als in der Theaterhauptstadt des elisabethanischen Englands. Wir würden bloß nichts von ihm wissen.

Trotzdem wollen wir das Theater in seiner Wichtigkeit für die Kundgebung des shakespearischen Genius gewiß nicht unterschätzen. Nicht bloß wegen seiner eminent realen Bedeutung, die es bis auf den heutigen Tag für diesen Dichter voll behauptet hat, sondern mehr noch, weil es diesem schöpferisch wogenden Reichtum die feste und bändigende Form schenkte. Dieses möge nachdrücklich betont sein; vor allem gegen die, welche an Shakespeares scheinbarer Formlosigkeit sich immer noch stoßen. Was uns allenfalls heute so gelten könnte, war es ganz gewiß nicht zu Zeiten seiner Entstehung, und ist es darum im tiefsten Grunde auch heute nicht, und ebensowenig morgen oder übermorgen. Es handelt sich hier nicht darum, ob die Form dieses Dichters auch noch die unsrige sein kann — sie kann es ganz gewiß nicht mehr sein — sondern, ob es überhaupt eine Form ist. Dieses ist aber ganz und gar nicht zu bezweifeln. Jede Ausdrucksweise, die einmal eine natürlich gewachsene Notwendigkeit war, ist in sich eine Form. Ja, dieses Wort kann überhaupt nichts andres bedeuten. Das elisabethanische Theater, als dessen Spitze Shakespeare zu betrachten ist, war aber etwas natürlich Gewachsenes und in sich Abgeschlossenes. Es zog die Summe aus einer Entwicklung von Jahrhunderten. Und es behauptete sich stolz als die geistigste und vornehmste Vergnügungsstätte einer zu hohem Kulturbewußtsein empor-

*) In der bekannten Monographiensammlung „Die Dichtung" (Schuster & Loeffler, Berlin) erscheint in Kürze als Band 39 „Shakespeare" von Franz Servaes, woraus hier ein Kapitel mitgeteilt sei.

gediehenen, äußerst wählerischen Gesellschaft — einer Gesellschaft voll der gesündesten Instinkte und des organischsten Lebensdrangs. Diese konnte sich kein andres Theater denken als das ihrige, d. h. sie empfand dessen Form als etwas Natürlich-Gegebenes und Vollbefriedigendes.

In dieser glücklichen Lage sind wir heute nicht mehr. Unsre praktische Bühne hat nicht bloß total andre Voraussetzungen, wir sind auch durch unsre in drei Jahrhunderten erworbene poetisch-technische Schulung, sowie durch unsern mehr als zwei Jahrtausende umfassenden ästhetisch-kritischen Blick zu völlig andern Voraussetzungen und Schlußfolgerungen geführt worden. In innerlich-formaler Hinsicht steht uns heute die Antike vorbildlich näher als Shakespeare. Die Antike hat das, was wir vom Dramatiker vor allem fordern: strengste formale Geschlossenheit und Gedrängtheit. (Demgegenüber ist es völlig belanglos, daß wir mit den Chören nichts mehr anzufangen wissen und sie dementsprechend geopfert haben.) Das Shakespearesche Drama hingegen, wenn wir es an unsern heutigen notgedrungenen Forderungen messen, hat scheinbar weit mehr epischen als dramatischen Charakter Sein Organismus ist nicht gedrungen, sondern romanhaft-bequem und lässig auseinandergezogen. Sein Bau ist technisch im höchsten Grade kunstlos. Er wirkt äußerlich oft, wie aus vielerlei Stückwerk zusammengesetzt. Der pragmatische Zusammenhang wird äußerst umständlich und mit vielen für uns bedeutungslos gewordenen Nebenszenen ins Werk gesetzt. Geringfügige Nebenumstände werden mit der Gewissenhaftigkeit des historischen Reporters erörtert und vorgeführt, und in der Auswahl der handelnden Personen herrscht nicht die mindeste Beschränkung auf den effektiven Bedarf. Ein halbes oder auch ein ganzes Dutzend wesenloser Lords hat immer im Personenverzeichnis noch Platz, und deren Funktionen gehn wohl nicht weiter als die einer einzigen oder allenfalls zweier Rollen im modernen Drama. So schleppt sich das Shakespearesche Bühnenstück ziemlich oft mit einem staubigen Ballast, den unsre verwöhnten Ansprüche als hemmend und störend empfinden. Es sieht, von ferne betrachtet, oft wie ein struppiger Irrgarten aus, aus dem einzelne wundervolle Pflanzen und Bäume mit phantastischer Lockung herausragen.

Darum hat unsre Produktion im großen und ganzen die Bahnen des Shakespeareschen Bühnenstückes verlassen. Schon Schiller hat von der Antike und den französischen Klassizisten mindestens das Gleiche empfangen, wie von dem durch Lessing als offizielles Hauptvorbild proklamierten „großen Briten". Noch näher ist Kleist zur Antike hingerückt, während Grillparzer wertvolle Einflüsse von der spanischen Bühne her dem deutschen Drama zuführte. Das Stilproblem war damit akut geworden, und des redlichen Otto Ludwigs trauriges Schicksal, der sich in Shakespeare verbiß und daran verblutete, zeigte deutlich, wohin der Wegweiser zielte. In Hebbel und vielleicht mehr noch in Richard Wagner

vollzog sich alsdann der volle Durchbruch des antiken Stilideals auf der modernen Bühne nach deren ureigensten Bedürfnissen. Dann aber kam Ibsen, der viel vom französischen Gesellschaftsdrama gelernt hatte, faßte das ganze Ergebnis dieser Entwicklungen mit starkem Bühnenintellekt zusammen und schuf, indem er der Antike abermals näher rückte, ja fast über deren Beispiel hinausging — die eigentliche typische Form des modernen Dramas. Hierbei sind wir einstweilen stehen geblieben. Gerhart Hauptmann, der rein dichterisch so viel Warmes und Tiefes neu erfühlt hat, bedeutet doch für den Typus „Drama" keine Bereicherung Ja, er ist in der Technik des Bauens beträchtlich hinter Ibsens bewußter Kunst zurückgeblieben und läßt sich durch Zufallseingebungen lenken. So bleibt Ibsen der letzte große Name für die Entwicklung der dramatischen Kunst und für unsre zukünftige Produktion die starke feste Basis, die ohne Gefahr völligen Strauchelns nicht verlassen werden kann. Ibsen aber bildet zu Shakespeare in allem, was Technik heißt, einen fast konträren Gegensatz.

*

Kann somit der heutige Dramatiker für seinen Beruf von Shakespeare nichts mehr lernen? Nur ein verblendeter und kurzsichtiger, auf die Tagesdoktrin eingeschworener Nichts-als-Techniker könnte solches behaupten. Und dem würde ja schon die einfache Tatsache widersprechen, daß Shakespeare auf unsrer Bühne im höchsten Grade lebendig ist. Er ist eben, wird man sagen, das Genie, das außerhalb aller Regeln steht. Pardon, das gibt es nicht! Es stünde schlecht um Shakespeare, wenn er nicht seine eigenen Regeln in sich selber trüge. Müßten wir dann nicht vermuten, daß die Genügsamkeit seiner Zeitgenossen vielleicht doch nur ein ehrenwerter Irrtum halbzivilisierter Enthusiasten gewesen sei? Und dann wären wohl auch wir, die wir uns von ihm gefangen nehmen lassen, mehr Düpierte und Geblendete als künstlerisch Erhobene? Mit dem bloßen guten Glauben wollen wir uns hier nicht abspeisen lassen; wir wollen sehen und begreifen. Und somit fragen wir klar heraus: Welches ist denn nun eigentlich die „Form", d. h. die in sich selbst berechtigte und darum unzerbrechliche Form des Shakespeareschen Dramas?

Bei der Beantwortung dieser Frage kann es sich selbstverständlich nur um die innere Form dieses Dramas handeln. Denn die äußere ist bereits in ihrem Vergänglichkeitswert charakterisiert worden. Was jedoch mit unvergänglicher Kraft das Shakespearesche Bühnenstück innerlich zusammenhält, ist ein Doppeltes: einmal der Strom des „Wachsens und Werdens", der das Ganze als treibende Kraft der Entwicklung durchzieht; und sodann die in den einzelnen Teilen regsame Macht unmittelbarer schauspielerisch-szenischer Lebendigkeit. Dies hat bereits Otto Ludwig mit Klarheit hervorgehoben, und es ist uns eine Freude, ihm in diesem

Teil seiner Erörterungen anstandslos zu folgen. Das „Wachsen und Werden" zeigt sich ebensowohl im notwendigen Verlauf der Begebenheiten auf ein bestimmtes Ziel hin, wie auch in der innerlich bedingten Umwandlung und Verbreiterung der Charaktere. Man könnte auch sagen: in dem innern Verhältnis der Personen zu der von ihnen getragenen Handlung. Ludwig zieht, um die Besonderheit Shakespeares durch einen Gegensatz zu markieren, die von ihm mit Recht als „episch" bezeichnete Form des Goetheschen „Götz" heran. Diese wollte dem Shakespeareschen Muster möglichst entsprechen, enthüllt sich jedoch gerade im entscheidenden Punkt als ein bloßes Mißverständnis. Sie qualifiziert sich, mit Ludwig zu reden, als „äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum", wohingegen man von der Shakespeareschen Form sagen könnte, daß sie einen durch Verschiebungen in der Außenwelt hervorgerufenen innern Wandlungs- und Wachstumsprozeß darstelle. Oder, wie Ludwig sich in straffgeprägter Sentenz ausdrückt: „Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor". Man denke an Richard den Dritten, an Macbeth, Othello, König Lear, und man hat lauter Beispiele für die dramatische Formbewältigung durch die Kraft des innern Werdens und Wachsens.

Das zweite Moment wird unsern Bühnen wohl noch wirksamer erscheinen: der eminent schauspielerische Charakter der Shakespeareschen Stücke. Darum ist dieser Dichter bis auf den heutigen Tag der Abgott der Schauspieler geblieben. Und wenn die großen Rollen, die er schrieb, nach wie vor hier den Gipfel des Erreichbaren bedeuten, so sind auch die kleinen Rollen, wie mir bekräftigt wurde, nicht minder begehrt, weil der ungeheure Strom des Lebens auch hier kaum minder deutlich quillt. Es ist eben der Bühnenfachmann, der die Bedürfnisse des Theaters im kleinen Finger spürt, bei Shakespeare allenthalben lebendig und erkennbar. Und kaum irgend etwas ist bei den heutigen Verhältnissen so tief bedauerlich, als daß der Theaterdichter in den meisten Fällen ein von außen her kommender Literat statt ein im Bühnenleben erzogener Fachmann ist. (Zwar haben wir auch solche Fachmänner, leider aber sind sie keine Dichter.) Darum sollte, wer den Beruf des dramatischen Dichters in sich fühlt, stets damit beginnen, daß er Schauspieler und Regisseur wird; so kann er sein Handwerk gründlich erlernen. Nur so kann es wieder gelingen, was Otto Ludwig bei Shakespeare rühmt, daß „Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus geschrieben" werden. „Er ging im Geiste den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauspielermaske im Gesicht und Leib, die Haltung der Gesichtszüge, der Gestalt, wie eine von allen Seiten auf sein Selbst modifizierend eindrängende Form." Darin beruht eben das Geheimnis von Shakespeares Wirkung: jede Szene ist bei ihm lebendigste Gegenwart und bis ins

letzte von Mimik durchdrungen. Nie verlieren sich die Reden bei ihm in deklamatorischem Wortschwall, der wie eine Fontäne ins Parkett niederrauscht. Sie sind stets Ausdruck der Situation, oft in mächtiger Steigerung, und ihre herausfordernde Wirkung auf den Partner, ihre Reflexerzeugung in der bunten Schar der freundlich oder feindlich Lauschenden bleiben stets die Hauptsache. Und wie oft ist der Reflex wichtiger als die Rakete. Wenn etwa in der ersten Szene von „Richard dem Zweiten" Bolingbroke und Norfolk mit ungeheueren Schimpftiraden wider einander angehen, so bleibt doch dieser äußere Vorgang an Wichtigkeit weit zurück hinter dem, was in der Seele des Königs dadurch erzeugt wird. Auf ihn richten sich vornehmlich unsre Blicke. Oder wenn in „König Lear" die Töchter und deren Freier in tugendgeschminkten Reden sich honigsüß ergehen, so dienen alle diese von Fremden gesprochenen Worte doch ausschließlich dem Zweck, die verblendete Seele des alten königlichen Vaters durchsichtig vor uns zu erhellen. So herrscht stets zwischen Redenden und Zuhörenden ein wohlerwogenes Gleichgewicht, d. h. in die Sprache der Bühne übersetzt: sämtliche Mitspielende sind jederzeit schauspielerisch beteiligt. Das berühmteste Beispiel ist wohl die Rede des Marc Anton im dritten Akt von „Julius Cäsar". So glänzend sie in sich ist, als rhetorisches Meisterstück, szenisch bleibt doch das Volk die Hauptsache, dessen Gesinnungen in rapiden Affektäußerungen sich stetig wandeln. Oder Hermionens Selbstverteidigung im „Wintermärchen", oder Lears Rasen auf nächtlicher Sturmheide, wie bewegt und ausdrucksvoll sind sie begleitet von der gesprochenen Mimik der Mitspieler, die zu Miterlebern und Miterleidern werden. Schließlich die Monologe! Sie sind nicht, wie bei Schiller, tönende Bravourarien, die als Prachtstücke für sich wirken wollen, sondern auch sie sind gespieltes Spiel, das sich in Worten ergeht. Gelegentlich bleibt wohl noch ein leises „ad spectatores" zurück, wie in dem prologusartigen Selbstgespräch am Beginn von „Richard dem Dritten". Aber wenn etwa Hamlet mit sich selber innerlich ringt, oder Macbeth sich mit seinen Schreckvisionen auseinandersetzt, oder auch wenn Jago über bösen Plänen brütet, oder Falstaff seine Hallunkereien amüsant vor sich rechtfertigt, dann herrscht überall jene undefinierbare Vibration der Bühne, die auch ein verwöhntes Parkett in Spannung und Laune erhält.

*

Die Übersetzung ins Szenische ist stets bei Shakespeare der höchsten Bewunderung würdig. Wer etwa Holinsheds Chronik oder die italienischen Novellen, die ihm als Vorlagen dienten, daraufhin mit dem fertigen Drama vergleicht, der wird auf Schritt und Tritt die lehrreichsten Beobachtungen anstellen können. Keine Eitelkeit des Selbstdichters, keine Verführung von seiten des Originals trübten des Bühnendichters sach-

liches Urteil. Es fiel ihm nicht ein, mit Eigenem prunken zu wollen, wenn die Quelle ihm Brauchbares an die Hand gab, und, wie aus den Dramen, die er bearbeitete, nahm er ungescheut ganze Partien wörtlich herüber. Anderseits aber ließ er sich auch nicht durch äußerliche Vorzüge bestechen, wenn sie ihm nicht zweckdienlich erschienen, und bog getrost den Stoff soweit um, bis er zu seinen dramatisch-szenischen Absichten paßte. Natürlich machte er von allen Freiheiten, die ihm die damalige Bühne gewährte, vollsten Gebrauch.

Nirgends wird der Theatersinn eines echten Dichters auf eine schwierigere Probe gestellt, als wo ein Stoff an sich reich ist an poetisch-lyrischem Gehalt. Wenn Poesie sich üppiger auszuleben strebt, dann entfremdet sie sich zumeist dem Theater; und wenn das Theater seine Gebieterrechte geltend macht, dann muß fast stets die Poesie verkümmern. Bei Shakespeare scheint dieser Gegensatz nicht vorhanden zu sein; er findet für die einander widersprechenden Ansprüche den herrlichsten und natürlichsten Ausgleich. Fast ists, als ob sein Genie die Schwierigkeiten gar nicht empfunden habe, so leicht und so vollkommen hat es sie überwunden. Kaum Mißlicheres gibt es für die Bühne als die Darstellung reiner und hoher Liebesglut. Hier kommt fast stets das Theater zu kurz oder sieht sich gleichsam gezwungen, seine Unzulänglichkeit zu bekennen. Wo spürt man etwas davon bei Shakespeares „Romeo und Julia"? So süß und gewaltig hier die Poesie spricht, so leicht und ungehemmt entfaltet auch die Bühne ihr Leben. Gerade vom Theaterstandpunkt ist dieser Liebesgesang ein kaum hoch genug zu preisendes Wunderwerk, und mindestens die drei ersten Akte sind in Aufbau und Szenenführung unübertrefflich. Dabei schmiegte sich Shakespeare oft erstaunlich eng an seine epische Vorlage, an Arthur Brokes „Tragical history of Romeus and Juliet". Aber woran fast alle Spätern haben scheitern müssen: die Übersetzung eines Romans in ein Drama gelang ihm wie etwas Selbstverständliches.

Das Feindschafts- und das Liebesmotiv sind die beiden großen Themen, die er widereinander arbeiten läßt, die er, das eine wider das andre, in tiefen kontrastierenden Farben heraufholt, breit hinmalt und schließlich geniehaft mit einander verquickt. Zuerst das Feindschaftsmotiv. Sofort, wie sich der Vorhang hebt, ist die Bühne voller Leben. „Bohrt Ihr uns einen Esel, mein Herr?" „Ich bohre einen Esel, mein Herr!" Klingen fahren aus den Scheiden und kreuzen sich klirrend. Aus Häusern und Gassen stürzen feindlich erhitzte Leute herbei, Diener und Herren, Junge und Alte und lamentierende Weiber. Erst die Dazwischenkunft des Fürsten vermag die erbosten Kampfhähne auseinanderzureißen. Damit ist die Grundierung des Ganzen prachtvoll gegeben. Es ist der düsterrote Hintergrund für der Liebe helles Gold. Mit zartester Vorsicht wird hierauf das Liebesmotiv eingeführt und entfaltet sich

langsam zu seiner vollen Pracht. Wir sehen in Romeo einen krankhaft verschwärmten jungen Mann, der irgendwie sein Herz hoffnungslos verplempert hat, in gezierten Säuselworten redet und von den derbern Kameraden unter leichten Hänseleien aufgerüttelt wird. Wir lernen in Julia ein sittsames und stilles junges Dämchen kennen, das folgsam gewillt ist, aus Mutterhand den Gatten zu empfangen, und das die lockern Redeströme einer sehr erfahrenen Amme wortlos über sich ergehen läßt. In Romeo alles gährend und verlangend, in Julia alles bescheiden zuwartend. Kaum stehen sich die beiden gegenüber, da hat sie auch schon der Blitzstrahl getroffen, der sie zueinander reißt. Durch hold verhüllte, in scheuer Erregung bebende Worte, die mitten im Gedränge eines Maskenschwarmes fallen, spüren wir ein flammendes Aufleuchten. Aber kaum hat das Liebesmotiv sonor sich entfaltet, da trompetet auch schon das Feindschaftsmotiv deutlich ihm entgegen. Der Vetter Tybalt, den das Epos erst im kritischen Moment als Requisit herbeiholt, wird im Drama mit weiser Kunst als Träger des Gegenmotivs verwendet. Er läßt gleichsam die Erinnerung an die Feindschaft niemals einschlafen, und am liebsten finge er sofort mit Romeo Händel an. Er schickt ihm eine Ausforderung ins Haus und treibt sich auf der Gasse herum, um dem verhaßten Eindringling zu begegnen. Das Epos läßt die beiden dann aneinander geraten und Tybalt fallen. Für Shakespeares Theatersinn konnte dies nicht genügen. Dem Capuletti Tybalt mußte auf der Montague-Seite ein Ebenbürtiger entgegengestellt werden. Romeo selber konnte dies nicht sein, da es ihn seiner eigentlichen dramatischen Funktion, ganz Liebender zu bleiben, entzogen hätte. Aus diesem Bedürfnis ist die Prachtfigur des Mercutio erwachsen, die das Epos bloß einmal nebensächlich erwähnt, ohne sie auszuführen oder zu verwenden. Mercutio, der leichtherzige, redselige und frohmütige Lebemann, gibt zugleich ein starkes Gegengewicht wider die Gefühlswelt der Liebesszenen. Sein grader und munterer Verstand, dem als Hintergrund ein höchst reizbares Ehr- und Schamgefühl dient, stellt stets die Realität des Alltagslebens aufs anmutendste wieder her. Mercutio wird nun gegen Tybalt geführt, und erst als er fällt, wird Romeo aus Liebesträumen wachgerüttelt und Aug in Auge dem Schicksal gegenübergeführt. Als Rächer stürzt er sich auf Tybalt, erschlägt diesen — den Vetter seiner Julia! — und ist damit dem tragischen Schicksal verfallen. Der holde Glücksstern über den Häuptern der beiden Liebenden wird jetzt zu einem funkelnden Stern des Grimms.

Dieses alles vollzieht sich in natürlichem, stets gegenwärtigem Wachstum und bei stets belebter Szene: es ist völlig „Theater" geworden, im besten Sinne des Wortes.

Franz Servaes.

Salonstück und Burgtheater.

(Zur letzten Première.)

Lohnt es sich, erst sorgfältig festzustellen, was eigentlich unter einem Salonstück verstanden werden soll? Das Ding erklärt sich ungefähr aus seinem Namen. Eine theatralische Angelegenheit, die zwischen gut gekleideten Leuten spielt, in Zimmern nach dem Geschmack der Reichen. Schneider und Tapezierer haften mit ihrer Ehre für die lebendige Wahrheit aller äußern Erscheinung. Milieu bedeutet hier Façon. Und nicht nur an der letzten Oberfläche. Auch hinter den Falten der Kleider, auch außerhalb des Stoffes der Möbel bleibt das Muster eines bestimmten Zuschnitts in Geltung. In normalen Temperaturen hat das Leben seine Gesetze aus zweiter Hand. Erst an einem Schmelzpunkt der Gefühle kann es diese starre Form auf Momente verlassen und flüssig werden, wie alles Leben ringsum, in der Welt jenseits der vier Wände. Aber die vier Wände sehen immer zu; in ihnen ist alles eingeschlossen, was geschieht. Und was geschieht, ergibt sich darum immer nur aus Familie, Besuch, Zusammenkunft, Unterredung, Auseinandersetzung. Das Salonstück ist das Stück der vier Wände; das Salonstück ist das Stück der erweiterten Familie der Menschen unter denselben Gesetzen des Verkehrs. Das verschmitzte Wagnis, diese Normen listig und ungefährdet zu umgehen, wird zur Komödie, der Versuch, sie frank und mutig zu durchreißen, wird zum Drama.

Darum ist die Salonkomödie so reich; darum ist das Salondrama so arm. Denn die Schleichwege und Durchlässe in diesem Vier-Wände-Dasein sind mannigfach und unabsehbar, wie der menschliche Witz; aber die tragischen Widerstände sind so wenig hart und ernsthaft wie die Unterschiede zwischen Mensch und Bürger. Wir genießen es froh, zu sehen, wie ein Kluger akrobatisch und mit höhnendem Respekt durch jene Gesetze schlüpft; oder wie dem Dummen von Dümmern mit ahnungslosem Eifer hindurchgeholfen wird; oder wie sie sich, vor irgend einem harmlosen Ungefähr, in Nichts auflösen können. Aber wir glauben es den vier Wänden nicht gerne, daß sie Tod und Vernichtung drohen. Das wirkliche Leben geht weit, weit über sie hinaus, und wer alle Möglichkeiten, drinnen aufrecht zu bleiben, erschöpft hat, ist darum noch lange nicht am Ende.

Es gibt immer noch einen Trost oder gar eine Versöhnung; das Salondrama tröstet über den Zwang der guten Gesellschaft, oder es versöhnt mit ihm. Man muß nur jeden Fall erst ordentlich bedenken und durchsprechen; das Salondrama bedenkt und spricht durch. Sein Inhalt ist ein „Fall“, sein Fortgang das advokatorische Für und Wider,

sein Resultat naturgemäß ein magerer Vergleich. Sein Triumph kommt aus der Dialektik, aus den Beweisen des Wortes oder des illustrativen Ereignisses. Nur Franzosen konnten seine Erfinder, können seine Meister sein. Sie beten die Logik im Drama an; sie beten die strenge Form des vornehmen Lebens an. Ihr Adel hat Jahrhunderte lang für die ganze übrige Welt die Vorschriften der Gesittung erlassen; ihr höheres Bürgertum formt sich heute noch mit Eifer nach ihm. Und gerade bei dieser Nachformung hat es in den Fugen des strengen Systems von allerhand Fragen zu knarren begonnen. Die neue Macht war demütig gegen die alte Sitte, aber die alte Sitte war rauh gegen die neue Macht; sie vertrugen sich schlecht. An diesen Widersprüchen belebt sich das Salonstück, und es strebt nach einer Lösung durch den menschlichen Geist. Sein Inhalt ist: vernunftgemäße Beschwichtigung des zweifelnden Bürgers. Es ist eine durchaus bourgeoise Literatur, ob die Rollen auch gräfliche und fürstliche Namen tragen. Denn der aufrechte Adel bedenkt niemals das Recht und die Giltigkeit seiner eingeborenen Sitte; die Revolutionen der Überlegung kommen von unten her und sprechen, mag der Mund auch noch so adelig sein, mit dem Atem des dritten Standes. Den dritten Stand vor sich selbst zu verteidigen, seine Kräfte gegen seine Form beredt in Schutz zu nehmen, das ist immer der Versuch des Salonstücks. In Frankreich selbst, auf dem Mutterboden, hat dieser Versuch auch seine weittragende Bedeutung gehabt und menschlich, wenn schon nicht künstlerisch, das ganze Volk tief aufgeregt. Denn dort kann jenes vom Bürger übernommene System wirklich eine Macht des Lebens darstellen und ein Kampf dagegen fast so etwas wie ein Drama.

Und wir? Nun ja, auch die deutsche Bourgeoisie wurde reich und üppig, wurde „Gesellschaft" und nahm, da sich im Comptoir der Zuschnitt für den feinern Umgang nicht erfinden ließ, das Cliché vom deutschen Adel herüber. Aber dieser hat es schon aus zweiter Hand, vom Westen her; und wußte, daß es nicht ganz nach seinem Maß gegossen sei. Die Prägung hatte keinen rechten Kredit mehr. Wenn sie irgendwo aus Leidenschaft oder aus Übermut zersprengt, verquetscht, entstellt wurde, so konnte daraus wohl ein harter persönlicher Konflikt, aber kaum eine Frage von allgemeiner Bedeutung entstehen. Zudem hat der Deutsche auf alle Fälle seine Weltanschauung; eine eigene höhere Instanz, an die er mit Erfolg appelliert, wenn ihn das Gesetz seiner Klasse verurteilt. Das Individuum ist ihm — wenigstens theoretisch — von vornherein wertvoller als die Regeln eines Standes. Die Menschlichkeit gegen die Bürgerlichkeit zu verteidigen, erscheint ihm überflüssig und uninteressant, zum mindesten eines Dichters — von dem ohnehin alles mögliche Ideale vorausgesetzt wird — unwert. Das ernste deutsche Salonstück hat also nie eine starke Berechtigung gehabt. Ist auch immer nur recht spärlich gediehen. Während in Frankreich von Scribe und Augier angefangen

über den großen Advokaten Dumas und den großen Schaufechter Sardou bis auf die heutigen Nachfahren immer einer dicht hinter dem andern herschritt, hersann, herbewies, haben wir es in der ganzen Zeit kaum zu ein paar sporadischen Blumenthals, Lindaus und Fuldas gebracht. Auch Sudermann, der es anfangs besser gemeint zu haben scheint, schrieb uns später „Es lebe das Leben" und „Das Blumenboot". So sieht im allgemeinen das deutsche Salondrama aus. Unser Salonlustspiel hat schon ein etwas kräftigers Leben. Ist seine innere Berechtigung auch nicht größer, so wächst es doch üppiger und kommt besser fort. Begreiflich; denn je weniger man die Gesetze der Klasse als schicksalbedeutend zu nehmen gewillt ist, desto leichter versteht man es, zu ihrer Überlistung zu lachen. Der Kommerzienrat als oberste Macht und seine Tochter als kühne Opposition — das ist zwar kein tiefer Humor, aber immerhin ein leidlich ergiebiger Spaß. Und so muß sich unser Blumenthal auf diesem heitern Gebiete schon eine weit ausgedehntere Konkurrenz gefallen lassen. (Wobei natürlich sein Produkt stets als das weitaus gangbarste anerkannt bleibt.) Hat einer Sudermanns gewandten Witz, so bringt er es gar zur gefälligen Eleganz der „Schmetterlingsschlacht" und des „Glücks im Winkel". Aber auch rein künstlerische Möglichkeiten können sich bieten; zum Beispiel, wenn in einer solchen Komödie ein starkes Temperament vor aller Augen über die Schranken seines Kreises wegspringt und lachend die andern versöhnt, die ihm lachend nachgeben müssen. So sind die „Wienerinnen" von Bahr.

Wie das ernste Salonstück seine literarische Auflösung und Ablösung endlich im psychologischen Drama finden mußte, das ist ein Kapitel Literaturgeschichte für sich; es beginnt mit dem großen Namen Ibsen. Die Deutschen haben für die Notwendigkeit und Kontinuität dieses Übergangs ein sehr klares Beispiel, das Beispiel unsers einzigen modernen Dichters, der sich mit tieferm Blick und dauernder Liebe um die Dramatiesierung des bourgeoisen Lebens bemüht hat: Arthur Schnitzler. Im „Vermächtnis" noch alle typischen Eigenschaften des Salonstücks: bürgerliche Moral als Voraussetzung; Gegenbeweis durch ein illustratives Geschehnis; tröstendes Resümee: „Wir hätten einfach gut sein sollen". Im „Zwischenspiel" die lauterste Formung des psychologischen Dramas: persönlichste Voraussetzungen, persönlichstes Durchleben, persönlichste Resultate. Hier sind, wie in der lebendigen Natur, die Hauptphasen des allgemeinen Werdegangs in der Entwicklung eines einzelnen Hochorganisierten zusammengedrängt — ja gewissermaßen vorgebildet. Denn bisher ist uns — immer von dem einen Schnitzler abgesehen — aus dem ohnehin schon recht magern Dünger des deutschen Salondramas eine noch viel kärglichere Ernte an psychologischem Theater erwachsen.

Das spürt man draußen vielleicht nicht so stark. Die berliner große Tradition begann ja erst mit Brahm: Ibsen und Hauptmann, Psycho-

logie und Naturalismus, Innerlichkeit und Schlichtheit. Der Weg war gerade und kurz. Dichter, Darsteller und Publikum, gleich frisch und jung und begierig, gingen ihn bald siegreich miteinander. Sie kamen, sozusagen von nirgends her, in ein neues Theaterland, sahen, daß es schön war, und ließen sich da als die Herren nieder. Es gab nichts auszureden, wegzuräumen, umzupflügen. Ein Klingelzeichen — und die Herrschaft hub an. Daß sie zu Ruhm und Segen gedieh, war dann freilich das große Verdienst der Leitenden.

Wir in Wien aber haben vor allem und hinter allem die gloriose Tradition. Der „Geist des alten Burgtheaters", lange und mit Recht verstorben, gespenstert noch im Publikum, in der Kritik, in allen Räumen des Hauses. Dieses Haus selber, das neue Burgtheater, in goldüberladenem Grunde strahlend, steht da als das letzte, allzureiche Dokument, die hypertrophische Entartung eines Stils, der in ihm auf immer verloren gehen sollte. Bittere Ironie der Theatergeschichte: in der kahlen Reizlosigkeit des alten Hauses, in dieser Architektur aus der nüchternsten Zeit wurde ein schauspielerischer Stil der höchsten äußern Noblesse und Schönheit entwickelt. Aber als er endlich sein eigenes, für seine üppige Herrlichkeit erbautes Haus hatte, da erschlug ihn der Geist der Zeit; und nun muß für dieses neue Haus ein noch neuerer Stil geschaffen werden, der, wenn er einmal gefunden ist, zum Schmuck und Profil des Theaters gewiß nicht passen wird. Inzwischen kämpft man also hier zwischen zwei Epochen weiter, schleppt verehrte Trümmer aus der Vergangenheit mit und verlangt zugleich von den Jungen das Höchste, das Gediegenste, aber auch das Modernste. Der rechte Zusammenschluß fehlt; es ist keine Einheit im Schaffen und in den kritischen Forderungen, nicht einmal im Genießen. Und darum wäre es für unser Burgtheater, das an den Rückständen der Überlieferung und an der Verwirrung durch das Neue gleichermaßen krank ist, so heilsam gewesen, wenn die deutsche Literatur einen breitern und bequemern Weg vom Salonstück ins psychologische Drama gehabt hätte. Denn das Salonstück war, neben dem klassischen Drama und der epigonischen Sprechtragödie, in jener großen Zeit sein Glanz und seine Ehre. Es war für seine rhetorisch und mimisch aufs höchste ausgebildeten Künstler, für seine geistreichen oder nachdenklichen Charakteristiker die einzige Möglichkeit, ihre Noblesse, ihren Witz, ihre ganze Persönlichkeit auch losgebunden von Kostüm und historischer Atmosphäre zu zeigen. Es schuf für die sonst im hochstilisierten Drama streng an das Maß gehaltenen Kräfte eine Regel leichtern Grades, ein Terrain freierer Bewegung. Das legte neben dem Repertoire der kostümierten Stücke — die damals allein für literarisch vollwertig galten — den Raum für das Salonstück frei, und das bestimmte allein seinen Stil. Denn in der Darstellung beider Gattungen blieb ein Zusammenhang, unbewußt und unbemerkt

vielleicht, aber unvermeidlich. Oder kann sich jemand im Ernst einbilden, daß ein Wallenstein, der heute seine Erhabenheit in großartig ausgemessener Geberde und künstlich steigernder Rhetorik auslebt, morgen gleich zu einem ganz realistischen, nach rücksichtsloser Beobachtung rücksichtslos gezeichneten Risler werden wird? Daß Base Terzky wie aus dem stofflichen, so auch aus dem geistigen Kostüm ihrer klug studierten und witzig vorgetragenen Rolle schlüpfen kann, um allsogleich die Muhme Thauzette mit ihrer ganzen bürgerlichen Echtheit und geistlosen Niedrigkeit anzuziehen? Nein, sie spielten im Salonstück wohl etwas freier, etwas lebhafter, etwas menschlicher, aber im ganzen nach denselben Gesetzen wie im „großen Drama". Entwicklung des Worts und der Geberde zum möglichst selbstständigen, möglichst weittragenden Ausdruck, der bei aller Stärke und Innerlichkeit stets genau definierbar bleiben mußte. Die Kunst des Schauspielers als kombinierte Kunst der schönen Sprache und der charakteristischen Bewegung. Das heißt also im Salonstück: Pointierung und Anmut. Nach innerer und äußerer Wahrhaftigkeit wurde nie gefragt. Brachte sie der Schauspieler mit, oder schlug sie in den Momenten äußerster Erregung trotz dem Stil aus ihm heraus, so war es ein Vorzug mehr; fehlte sie, so wurde sie nicht vermißt. Sie gehörte nicht zu dieser Kunst. Ob nun Sonnenthal die Pointe aus seinem immer geladenen Organ nachlässig herauspuffte, ob Hartmann sie auf jubelnd geschwungenen Händen in die Höhe schnellte, ob Frau Gabillon sie auf ihrer Zunge wie auf geschärfter Schneide balanzieren ließ, oder ob Frau Mitterwurzer mit ihr wie mit einer feinen Nadel ins Gewebe des Dialogs stach — die Pointe blieb immer das Beste an der Leistung, ihr Hauptzweck, ihre Hauptarbeit, ihr Hauptgenuß. Oder im ernsten Stück die große Gipfelszene, wo alle Mächte des Organs zusammengerafft wurden, alle Künste der logisch angelegten, rhetorisch durchgeführten Steigerung triumphierten. Da holte Sonnenthal zu seinen tiefsten Orgeltönen aus, Hartmanns Ritterlichkeit bekam ihre eleganteste nasale Färbung, und Frau Wolter gar redete in metallisch dunkelen Klängen, die kaum etwas diesseitig Menschliches mehr hatten. Im Spiel der Geberden und der Haltung kam natürlich diese Art, den Ausdruck über das streng Natürliche weg zu verstärken, abzurunden, bedeutsam zu machen, nicht weniger auffallend und lebensfremd heraus. Es heißt oft, daß die Distinktion unsrer damaligen Salonschauspieler, besonders Sonnenthals, den Söhnen der besten Adelsfamilien vorbildlich gewesen sei. Das ist ganz unmöglich und jedenfalls nur eine Phantasie der um jene Zeit emporgekommenen Bürger, die freilich zu dieser Bühnen-Noblesse träumerisch aufblickten und bei den wirklichen Grafen und den Baronen von altersher, wenn sie sie irgendwo kennen lernten, diese Deutlichkeit und Vernehmbarkeit der Eleganz allerdings vermißten. Denn auch die adelige Leichtigkeit und Lässigkeit war natürlich bei den Darstellern des alten Salonstücks künstlerisch gearbeitet

und voll Absicht. Sonnenthal als Marquis konnte sich, in Gegenwart von Damen, auf die Ecke eines Sofas setzen, ein Bein unter das andre geschlagen. Das hieß eben: Nun lasse ich mich ganz nonchalant gehen und nehme alles leicht. Oder er sprach (in Sardous „Guten Freunden") weit über einen Sessel vorgebeugt, ein Knie auf dem Sitz, die Hände um die Lehne geklammert, den andern mitten ins Gesicht hinein. Das bedeutete: Nun kommt also die definitive Weisheit des Stücks. Es gibt keinen aristokratischen Salon, in dem das anginge. Von Hartmanns geflügelten Händen ist schon oben gesprochen worden. Eine derart vorgetragene Erklärung könnte sich in Wirklichkeit kein feines Mädchen gefallen lassen. Und kein gut erzogenes Mädchen dürfte so nachdrücklich und unzweifelhaft naiv sein, wie es die Hohenfels schon war, als noch aus ihrem Augenaufschlag die entzückendste Kindlichkeit lachte, und ihr schelmisches Girren die wohligste Heiterkeit aus bezauberten Herzen hervorschmeichelte. Denn alle diese Künste waren doch königlich reich und bezaubernd schön. Nur eben — über die Person des Künstlers hinaus — nicht menschlich wahr. Sie entsprachen, wie das Salonstück selbst, dem Kulturbedürfnis jenes Bürgertums, das seiner neu gewonnenen Herrlichkeit nicht traute und sich seine innere und äußere Schönheit, die es im wirklichen Dasein nicht erschaffen konnte, von Dichtern und Schauspielern übersichtlich aufbauen ließ.

Die Lüge dieser gefirnißten Kultur konnte nicht lange halten; sie zerbirst jetzt an allen Stellen des Menschheitskörpers. Neue Mächte, neue Rufe, neue Freuden kamen; mit ihnen kam auch das neue Drama. Und das arme neue Burgtheater stand nun da mit seinem hochentwickelten, äußerst verfeinerten, traditionell ausgebildeten Stil und konnte nichts, gar nichts damit ausdrücken, was der neuen Zeit irgendwie eindringlich in die Seele gesprochen hätte. Philippe Derblay mußte da über Nacht zum Fuhrmann Henschel werden, Konrad Bolz sich in die Seele Hjalmar Ekdals finden, das süße Backfischlein sich zur unheimlichen Kraft der Hilde Wangel aufrecken, der hellenistisch starre, prachtvoll plastische König Oedipus gar die psychologischen Rätsel des Baumeisters Solneß raten. Das waren tieftraurige, ergreifende Niederlagen; Niederlagen der hilflosen Größe, einer zu Ende geformten Kultur; nur Frechheit und Unverstand konnten darüber lachen.

Vielleicht wäre eine glückliche, erfolgreiche Umformung möglich gewesen, wenn auch das Repertoire langsam und allmählich vom rhetorisch pointierenden Salonstück ins analytische Seelendrama fortgeglitten wäre. Aber da fehlte jeder Übergang. Schnitzler war der einzige von allen unsern modernen Dramatikern, der das soziale Niveau des Bourgeois-Dramas einhielt. Dieser eine konnte natürlich nicht genügen. Karlweis, dessen Komödien eben, mit mancher modernen Note, an Bauernfelds amüsante Leichtigkeit anknüpfen wollten, starb zu früh. Und Bahr, der

es gewiß glänzend getroffen hätte, wollte nicht. Eine Hoffnung wäre noch darin gewesen, daß Mitterwurzer, der Riese, der Unfaßbare und Traditionslose, von der flammenden Echtheit und Innerlichkeit seines gewaltigen künstlerischen Lebens nach und nach den andern wärmend und befeuernd mitgeteilt hätte. Aber, als hätte das Schicksal Zerstörung gewollt, riß ihn der Tod plötzlich weg.

Nun blieb nichts übrig, als die selbsttätige Entwicklung abzuwarten, sich zu behelfen, bis die zeitfremde Tradition sich selbst aufgezehrt hat, bis die Jungen, die schlagfertig bereit stehen, Mut und Kraft und Raum für ihre junge Kunst bekommen. So ungefähr stehen wir jetzt. Immer mächtiger wächst das Geschlecht von heute herauf. An Kainz lernen sie viel, der für sich selbst das Problem des Übergangs vom ältern zum neuen Stil auf das glänzendste gelöst hat und es fast in jeder Rolle noch aufs neue löst. Von Römpler auch, der, an Jahren nicht der Jüngste, doch so viel zeitgemäß Echtes und Innerliches auf die Bühne gebracht hat. Hinter ihnen kommen Korff und Treßler her, mit scharfen Augen und hellem Verständnis, Zeichner von modernem Strich, in den einfachen Linien der ungekünstelten Empfindung oder in den analytischen Zügen kluger Beobachtung. Aber auch von den Ältern bildet sich um, was irgend noch beweglich ist. Alles Gute, Echte, tiefer Menschliche in ihrer Kunst gießen sie, soweit es nicht im Frühern starr geworden ist, in neue Rhythmen hinüber; sie wandeln sich womöglich von innen her um, verlassen nicht nur ihr Fach, sondern zum Teil auch ihre Methode. Hierer gehören Hartmann, Devrient, Thimig, Frau Mitterwurzer.

Damit gelingt es wohl schon, zumal wenn die Konstellation der Rollen günstig ist, ganz einheitliche Vorstellungen zu schaffen, die auch an lebendiger Wahrheit und Verinnerlichung nichts vermissen lassen. Ja, während noch vor sechs oder sieben Jahren Naturalismus und Psychologie auf dieser Bühne zum aufgeputzten Salonstück wurden, kann es heute schon vorkommen, daß irgend ein dumm geschwätziges Salonstück, das vielleicht der verendenden Tradition zuliebe auf die Bretter geschleppt wurde, sich bei unsrer Darstellung in menschlich tiefgreifende Momente auflöst, denen nur ein besserer Dichter einen bessern Sinn und Zusammenhang zu geben hätte. So war es bei diesem gänzlich wertlosen „Schwachen Geschlecht" von Marcel Prévost. In den verlogenen Szenen hat Treßler seine starke Echtheit, an dem geschraubten Dialog hat Korff seine noble Innerlichkeit zu höchsten Wirkungen entfalten können. Der Ärger über das lästig nichtsbedeutende Stück zerging fast an der Freude über die zwei schön vollendeten Entwicklungen. Aber nun nicht mehr zu den Produkten der literarischen Konfektion zurück — nun vorwärts zu den dringenden Notwendigkeiten der Kunst. Willi Handl.

Schiller=Theater.

Drei richtige Novitäten hat das Schiller=Theater in diesem Winter herausgebracht: der Unternehmungsgeist ist zu loben, der Geschmack, der ihn leiten, das Urteil, das ihm den Weg weisen sollte, weit weniger. Die zwei ersten dieser Novitäten sind die schönsten Paradigmen für jene beiden Arten von Nichtkunst, in die — wie ich schon voriges Mal hier ausführte — die Neuheiten des Schiller=Theaters ziemlich restlos einzuteilen sind. Beide bezeichnen ein Außerhalb der Kunst: das „realistische" Russenstück „Wanjuschins Kinder", weil es sich in der Nachahmung oberflächlich genau beobachteter Wirklichkeiten, wesentlich zufälliger Geschehnisfolgen genügt; das „idealistische" Oberlehrerstück „Königsglaube", weil es, ohne Wurzeln in der kunstzeugenden Erde erlebter Sinnlichkeiten zu haben, allein von den Stilformen, dem innerlich unbegriffenen Tiefsinn alter Kunstkonventionen lebt. Diese bedeutungslose nüchterne Prosa, diese konfusen, hohldröhnenden Jamben sind beide ernsthafter kritischer Diskussion ganz unzugänglich; sie verraten gar nichts von jener Kraft, die starkempfundenes Leben durch Unterlegung eines eigenen Sinns zu einem Kunstwerk stilisiert, die die Worte der Wirklichkeit rhythmisiert zu Schöpfungen der Sprachkunst, über die etwas auszusagen wäre.

Auf einem andern Blatt steht Stefan Großmanns „Vogel im Käfig", die dritte Novität der Schiller=Bühne. Zwar im rein Künstlerischen hat auch dies Stück nur schwache Wurzeln: es will mehr begriffen und gewertet sein, wie etwa ein farbiger Bilderanhang zu Leußens Buch „Aus dem Zuchthaus" oder besser: zu dem entsprechenden österreichischen Buch des Großmann. Die kleine Geschichte von dem Vogel im Käfig, den ein edelgearteter „Verbrecher aus Leidenschaft" zum Trost in seine Zelle erhält, den Bubenhände absichtlich entwischen lassen, und der so dem zur Wut gereizten Sträfling Ursache neuer Gewalttat und völligen Verderbens wird — diese ein wenig dürftige Geschichte, die äußerlich den ganzen Vorwand für fünf große Akte abgeben muß, ist innerlich doch kaum mehr als ein Epigramm, ein allegorischer Titelkopf gleichsam über den vielen Reden und Bildern, die die Schäden des modernen Strafvollzugs beleuchten sollen. Ein wirkliches Drama mit innerer und äußerer Spannung, mit sinnbildlicher und sinnlicher Macht kann aus so klug und klar Gedachtem natürlich nicht aufsteigen. Aber im einzelnen sind es immerhin nicht bloß Reden, sondern auch wirkliche Bilder, gut geschaute, pointiert gestaltete Stückchen Leben, mit denen Großmann seine Sache führt. Wenn im Ganzen dieses Stückes nur die tüchtige, warmherzige und doch zumeist von sentimentaler Schwäche freie Menschlichkeit des Verfassers sympathisch berührt — im einzelnen kann man sich auch an rein artistischen Qualitäten freuen. Es gibt da brillante Züge, die

hoffen lassen, daß dieser Schriftsteller den anständigen Konventionalismus seines undramatischen Erstlingswerks überwachsen wird.

Einweilen aber liegt der Schwerpunkt der an der Schiller-Bühne letzthin geleisteten Arbeit nicht in diesen Novitäten, sondern in der Aufnahme zweier Werke, die von allen Schöpfungen des modernen „Realismus" vielleicht am meisten Aussicht haben, als „klassisch" in den eisernen Bestand der Weltliteratur überzugehen. So tief hat hier eine große Persönlichkeit Ewiges im zufälligen Leben gegenwärtiger Zeit erfahren, so stark hat die Kraft eines großen Dichters diesen Ewigkeitssinn durch die Sprache des Alltags hindurch gestaltet. Man spielte Tolstois „Macht der Finsternis" und Björnsons „Über unsre Kraft" — von diesem Werk besonders rühmlicher Weise, beide Teile in schneller Aufeinanderfolge.

Die an sich so löbliche Aufführung dieser großzügigen Gegenwartswerke gelingt nun freilich am Schiller-Theater schon nicht mehr so gut wie die sehr annehmbar glatte Reproduktion der kleinen säuberlichen Realismen des „Vogels im Käfig". Was der Regie dieser Volksbühne bei Tolstoi oder Björnson noch etwa glückt, das ist jener Schein des gegenwärtigen Alltaglebens, den die großen Dramatiker äußerlich mit dem Erzeuger von „Wanjuschins Kinder" gemein haben. „Wanjuschins Kinder" spielt man am Schiller-Theater vortrefflich. In wie zweischneidiger Weise man dort die Klassiker „pflegt", das soll uns hier später noch einmal beschäftigen. Heute nur soviel, daß schon bei Tolstoi und Björnson alles, was sie mit den „Klassikern" gemein haben, die größere Bühnengeste, der tiefere Sinn zumeist nicht zu einprägsamem Ausdruck kommt. Die Kunst, durch Regulierung des Dialogs, durch Anordnung des Szenenbildes das äußere Bühnengeschehen so sinnvoll zu betonen, daß die Seele durch den Leib der Dichtung hindurch scheint, daß die Idee sichtbar wird, diese Kunst ist am Schiller-Theater kaum bekannt. Zumal die gewaltige Betonungsmacht der Pausen scheint den Regisseuren dort fremd; das sinnmordende „Tempo" gleichmäßiger „Lebendigkeit" ist dort noch Ziel.

Allerdings ist zuzugeben, daß mit dem gegenwärtigen Ensemble eine annähernd vollkommene Reproduktion großzügiger Dichtungen, wie sie für die Zwecke des Schiller-Theaters ja schon völlig befriedigend wäre, gar nicht zu erreichen ist. Besonders um den weiblichen Teil des darstellenden Personals war es in den zwölf Jahren Schiller-Theater noch nie übler bestellt als jetzt. Von den Schauspielerinnen, die da im Vordergrund stehen, möchte man am wenigsten Betty Ullerich schelten. So wenig Geist und Empfinden dieser Darstellerin Feinheiten und Tiefen einer besondern Gestalt zu erfassen vermögen, aus ihren Leistungen spricht doch immer eine Kraft und Echtheit des Empfindens, die erwärmend wirkt. Echt im Subjektivsten mag ja vielleicht auch das Empfinden von Anna Feldhammer sein; indessen hat den Kritiker nur zu kümmern, was zum Ausdruck gelangt. Und was bei Frl. Feldhammer zum Ausdruck

kommt, das ist völlige Seelenlosigkeit: ein süßgezierter Ton, ein ewig affektierendes Mienenspiel, eine monoton gespreizte Geste. Diese Schauspielerin entseelt jede Szene, in der sie auftritt. Die verheerende Ausschließlichkeit ihrer Verwendung ist um so unverständlicher, als das Schiller-Theater für fast alle ihre Rollen eine gute Schauspielerin besitzt und — nicht beschäftigt: Alwine Wiecke. Man braucht sich über die kühlkluge, des Großen und Elementaren unmächtige Natur der Wiecke keiner Täuschung hinzugeben und kann doch behaupten: sie steht einer Duse noch lange nicht um so viel nach, als sie an Geschmack, Intelligenz, Feingefühl, Können einer Feldhammer vorangeht. Weshalb also diese unseligen Besetzungen? Auch das ist erstaunlich, daß Direktor Löwenfeld nicht versuchen zu wollen scheint, das seltene Kindertalent, das er in Gusti Becker besitzt, weiter zu entwickeln — eine Aufgabe, die jeden Bühnenleiter aufs höchste reizen sollte. Die Direktion des Schiller-Theaters gab ihr nicht einmal die Rolle, die ihr ganz selbstverständlich gebührt, die Tolstoische Anjutka, die heute in Berlin einzig Fräulein Becker vollendet spielen könnte.

Um den männlichen Teil der Darstellung ist es besser bestellt. Namentlich für sogenannte „Chargen" haben die Schiller-Theater eine ganze Zahl annehmbarer Schauspieler, Leute, die — im Großen fast stets versagend — kleine Aufgaben doch mit Witz und Geschick lösen. Als der tüchtigste in dieser Schar fiel neulich wieder Albert Hübener auf, der in Großmanns Gefängnisstück einen greisen „Unverbesserlichen" prachtvoll auf die Beine stellte. Auch dieses Schauspielers Kraft scheint mir lange nicht genug ausgenutzt. Von neuen Männern ist mir nur ein Herr Otto aufgefallen, den ich zweimal brutale Gesellschaftsmenschen mit so echter Nervosität und so energischer Schärfe spielen sah, daß ich begierig wurde, die Kraft dieses Talents sich auf weiter reichendem Felde erproben zu sehen ... Die, jenseits jedes Volkstheater-Maßstabs, künstlerisch reine Lösung einer wirklich großen Aufgabe bot das Schiller-Theater nur einmal in diesen Wochen: das war der Bratt Erich Ziegels. Mit blutheiserer Wildheit erschütterte im ersten Teil der Verzweiflungsschrei des Gottsuchers. Im zweiten Teil schien Angst und Inbrunst des Agitators mit zu gleichmäßig starker Leidenschaft ausgeschleudert — bis in der Wahnsinnsszene wieder melancholische Molltöne von ganz eigenem Reiz gefangen nahmen. Das Größte der ganzen Leistung aber war der eine Satz, mit dem Ziegel den ersten und zweiten Teil gleichsam zusammenband: wie sein Bratt an der Leiche Sangs aus tiefster Zerbrochenheit zu dämonisch forderndem Trotz emporwächst, das gibt die Brücke von der Tragödie der grenzenlosen Hingabe zur Tragödie des grenzenlosen Willens. Dieser Ton, diese Geste waren ebenso tief und richtig gefunden, als schön und stark gestaltet. Sie waren eine künstlerische Tat.

Julius Bab.

Das Geheimnis.

Sommernachmittag im Hummelgarten.

Auf einer Bank in der Lindenallee nach der Engelbrechtgasse zu sitzen zwei alte Männer, jeder die Hand auf den Stockgriff gestützt.

Der Vater, neunzig Jahre alt, blind, zerfurchtes Gesicht mit langem zusammengewachsenen Augenbrauen, die über den toten Blick fallen. Weiße Haare in den Ohren und in der Nase. An der Kinnladenpartie kann man sehen, daß er ein starker Mann gewesen ist.

Der Sohn, siebenundsechzig Jahre, dünnes und farbloses Stubengesicht, und dünner graugesprenkelter Vollbart. Die Hand auf dem Stockgriff ist wachsbleich. Er trägt goldgefaßte Augengläser, die er auf der Nase auf und niederschiebt.

Sie sitzen lange ohne Worte da. Dann wendet sich der Vater seinem Sohne zu, so als könnte er ihn sehen.

V.: Ich höre, wie es in den Bäumen weht.

S.: Das sind die großen Linden. Es geht bald mit ihnen zu Ende. Sie haben Knollen wie Gichtknoten, und manche sind innen ganz verfault, und man hat Bretter über die Löcher geschlagen. . . Wie Pflaster über Wunden.

V.: Wir faulen, wenn wir alt werden. Es bleibt nur die Schale übrig.

S.: Frierst Du, Papa?

V.: Nein, aber es weht mir mitten durch den Kopf durch.

S.: Hier ist es heute Abend so schön. Die Rosen blühen.

V. (in Gedanken): Ich habe nichts getan. Du hast Bücher geschrieben, Du. Wenn Du alt wirst, kannst Du sagen: Ich habe Bücher geschrieben, ja, das kannst Du. Die bleiben nach Dir zurück. Aber ich habe gar nichts getan. Ich habe nur gelebt.

S.: Ich habe nie gelebt.

(Pause.)

V: Jetzt singt es wieder in der Luft.

S: Ein weißer Schmetterling fliegt gerade über uns.

V: Dieses Rauschen macht mich so schläfrig. Ich bin jetzt immer schläfrig, das ist, weil ich bald sterben soll.

S.: Jetzt ist der Schmetterling fort

V.: Glaubst Du, daß es heute Nacht sein wird?

S.: Was? Daß Du heute Nacht stirbst, Vater — ach Unsinn!

V.: Nein, siehst Du, denn gerade heute Nacht will ich nicht.

Der Sohn sitzt und denkt an das, was sich jeden Abend mit dem Vater wiederholt, daß er gerade in dieser Nacht nicht sterben will, und unter dem dünnen Bart zuckt ein Lächeln. Aber es verschwindet gleich wieder, und der Blick unter den Augengläsern sieht müde und gequält aus. Es ist, als ob er sich irgendwie für den Vater schämte, als ob etwas

Unpassendes an dieser Todesfurcht mit neunzig Jahren wäre. Laut sagt er: „Ach Vater, Du wirst hundert Jahre alt."

V.: I Gott bewahre! So steinalt will ich nicht werden.

S.: Sollen wir uns nicht ein bißchen Bewegung machen?

Der Vater antwortet nicht. Er sitzt da und spricht mit sich selbst, und die Kinnladen bewegen sich kauend. Es zuckt im Gesicht: Plötzlich steht er auf den Beinen und streckt die Hand aus, die durch die Luft tastet und jemand ein Zeichen macht.

V. (ruft): Du, Gerhard, laufe in den Stall hinab und hole die Peitsche. Ich habe sie bei der Dido vergessen.

S. (ruhig): Aber lieber Papa, wir sind doch nicht mehr auf Lokesta. Das ist ja schon dreißig Jahre her. Wir sind doch im Hummelgarten. Weißt Du das nicht, Papa?

V.: Bist das nicht Du, Gerhard?

S.: Ja gewiß.

V.: Ach, Du bist es, Papa, ich höre es. Ich habe geglaubt, es wäre Gerhard.

S.: Nein, ich bin es, Gerhard. Wenn ich auch nicht mehr laufen kann, ich bin ja schon siebenundsechzig Jahre. Wir sind alle beide alt.

V. (ganz abwesend, hat nichts aufgefaßt): Ist er schon gegangen? Das ist recht. (Legt die Hand auf die des Sohnes.) Ich muß mit Dir sprechen, Papa: wenn Du glaubst, Papa, daß etwas zwischen ihnen gewesen ist. Zwischen dem Doktor und Mary meine ich. Etwas, was nicht sein soll. Nach Gerhards Geburt hat sie mich ja nie ertragen können. Ja, ja, sie verabscheut mich. Sie geht, wenn ich komme. Sie leidet, wenn sie mir antworten muß. Und wenn ich das Kind sehen will, dann sieht es aus, als müßte sie sich Gewalt antun, um nicht zu schreien. . .

S. (in Spannung): Ich weiß nicht, ich ver . . .

V.: Aber ich weiß. Und Mary hat alles gesehen.

S.: Was hat sie gesehen?

V. (aufflammend): Wie ich ihn geschlagen habe, zum Teufel! Es war unten am Fluß. Wir begegneten uns mitten auf der Brücke. Er ging und roch an einer Blume und zupfte daran herum wie gewöhnlich und sah selig aus. „Guten Abend, Herr Doktor" sagte ich. „Guten Abend", antwortete er, aber er sah nicht auf, sondern beschäftigte sich weiter mit der Blume und wollte weitergehen. „Man pflegt aufzusehen, wenn man grüßt, Herr Doktor. Sonst ist man unhöflich", sagte ich. „Ich hatte nicht die Absicht, unhöflich zu sein", sagte er und verzog seinen Mund wieder zu diesem widerwärtigen seligen Lächeln. „Ich weiß nicht, welche Absicht Sie hatten, aber unhöflich waren Sie, und wenn Sie mich nicht ansehen wollten, so ist es, weil Sie mir nicht in die Augen sehen können." Ja, genau so fielen meine Worte. Da erst sah er auf, er war ganz grau im Gesicht, aber mitten auf der Stirn hatte er einen roten

Fleck. „Seien Sie so gütig und lassen Sie mich vorbei," sagte er. „Das halte ich, wie ich will," sagte ich, und als ich fühlte, wie er mich anrührte, da sah ich diesen roten Fleck auf der Stirn und schlug zu . . . Er wankte und brüllte wie ein Ochse: „Ha! Ha!" Im selben Augenblick kam Mary herbeigelaufen, und ich hörte, wie sie schrie; da ging ich meiner Wege . . ."

Während er all dies erzählt, knirschen seine Kinnladen aufeinander, und er grimassiert wie ein Orang Utang. Der Sohn hat ihn am Arm gepackt, sein Blick ist auf das Gesicht des Vaters geheftet, als wollte er sich hinein vergraben. Aber er prallt von den spinnwebgrauen Augen zurück, wo die Seele den Vorhang herabgelassen hat.

Der Sohn begreift, daß es sich um ihn selbst handelt, und daß er einem Geheimnis auf der Spur ist. Er hat die goldgefaßten Augengläser abgelegt, und seine roten kurzsichtigen Augen sind stechend vor Spannung.

Im nächsten Augenblick hat er seinen Plan fertig. Es gilt, seine Rolle beizubehalten, sein eigener Großvater zu sein — wenn er etwas erfahren will.

S.: Du hast eine Dummheit begangen. Aber ich kann mir wohl denken, Du warst nicht nüchtern.

V.: So nüchtern wie ein trockener Schwamm. Ich habe ihn nicht geschlagen, weil er mich nicht angesehen hat, das kannst Du doch begreifen, sondern weil . . . Ach Himmel und . . . .

S.: Weil Du eifersüchtig warst. Aber wenn man eifersüchtig ist, ist man nicht nüchtern.

V.: (mit den Händen vor dem Gesicht): Mary hat es gesehen, Mary hat es gesehen . . . .

S.: Hast Du sie um Verzeihung gebeten?

V.: Warum denn? Ich habe doch nicht sie geschlagen. Ich konnte wohl nicht sie um Verzeihung bitten, weil ich diesen ewig lächelnden Kerl geschlagen habe, dann hätte ich doch gezeigt, daß ich glaubte, er sei etwas für sie . . .

S.: Ich kann mich erinnern, daß der Doktor so plötzlich abreiste.

V.: Ja, aber ich konnte ihn seither noch weniger los werden. Ich sah ihn immer vor mir. Seine Augen konnte ich nie sehen, aber dieses Lächeln . . . Es war etwas Unheimliches. Mir war es, als hohnlachte er beständig über mich, und wenn ich ihn noch einmal getroffen hätte, so wäre es ebenso gegangen.

S. (ermahnend): Der Doktor war ein Ehrenmann. Er wollte Dir nichts zuleide tun.

V.: Aber Mary liebte ihn!

S.: Das glaube ich nicht.

V.: Ja, ja . . . . Und Gerhard . . .

S. (mit starrem Gesicht): Und Gerhard . . . .

V. (flüsternd): . . . ist . . .

S.: Was meinst Du?

Der Vater arbeitet mit seinem ganzen Gesicht, aber es kommt kein Wort mehr. Und plötzlich glätten sich die Muskeln; die Gestalt sinkt zusammen und wird viel kleiner als früher. Die Hände auf dem Stock reiben sich in waschender Bewegung aneinander.

Der Sohn wartet — wie man auf sein Schicksal wartet. Diese ganze Szene ist so plötzlich gekommen und gegangen, daß er sich gelähmt fühlt und nur einen Gedanken im Kopfe hat: den Vater wieder zum Sprechen zu bringen. Er starrt diese Ruine eines Menschen an, die droht, zusammenzustürzen, alles mit sich zu nehmen, ein Geheimnis zu begraben, das ein ganzes Leben lang in ihm genagt hat und noch mit neunzig Jahren an ihm nagt. Es ist so wie eine Tür, die jeden Augenblick ins Schloß fallen kann und sich dann nicht mehr öffnen läßt. Der Sohn begreift, daß er sich eilen muß.

Jetzt beugt sich der Vater plötzlich zu ihm vor. Er fährt sich einmal ums andre über die Augen; das ist etwas, das fort soll. Und dann gähnt er wie ein Erwachender.

V. (verwirrt): Ich glaube, ich habe geschlafen. Es war mir ganz, als wäre ich auf Lokesta. Bist Du hier, Gerhard?

S. (sieht sich um, und als er sich von niemandem bemerkt sieht, eilt er mit ein paar Sprüngen auf den Vater zu. Dann reicht er ihm den Stock.): Hier ist die Peitsche, Papa.

V.: Was? Was soll ich denn mit einer Peitsche?

S.: Du hast mich gebeten, Papa, Dir die Peitsche aus dem Stall zu holen.

V.: He! (Greift den Stock an.) Das ist doch keine Peitsche. Das ist ein Stock.

S. (eifrig): Weißt Du nicht mehr, Papa, daß Du eben dasaßest und mit Großvater sprachst und dann riefst Du mir zu: Gerhard, lauf doch hinab in den Stall und hole die Peitsche. Ich habe sie bei Dido vergessen.

V.: He . . .

S. (heftig): Du wolltest etwas von Mama sagen.

V. (ängstlich): Wo bin ich? Ist das nicht Gerhard?

S.: Ja. Wir sind auf Lokesta.

V. (müde): Ich bin so schläfrig.

Der Sohn merkt, daß alle Versuche scheitern. Er weiß, daß bei sehr alten Leuten der Zeitbegriff sich für lange verwischt und Vergangenheit und Gegenwart sich miteinander vermischen wie zwei umgeschüttelte Flüssigkeiten, aber jetzt sind diese Flüssigkeiten im Begriff, sich wieder zu trennen, und das Alte sinkt zu Boden. Im nächsten Augenblick wird der Kopf des Vaters wieder klar sein. Er wird wieder neunzig Jahre alt sein und im Hummelgarten sitzen.

Und der Sohn kann nichts tun. Das Geheimnis ist zu Boden gesunken, und wer weiß, wann es wieder emportaucht? Es kann einen Tag oder ein Jahr dauern. Und der Vater kann damit sterben.

V.: Wieviel Uhr ist es, Gerhard?

S.: Sieben Uhr.

V.: Es ist so still. Es spielen keine Kinder mehr.

S.: Nein, die Kinder sind auf dem Lande.

V.: Du hättest Kinder haben sollen. Jetzt sind wir wie zwei trockene Stämme, die niemals grün werden.

S.: Gleichviel. Man weiß nie, ob man nicht einem Feinde das Leben gibt. (Hastig) Ich habe Dir wohl nie ähnlich gesehen, Vater?

V.: Hm.

S.: Du hast nie gern Bücher gelesen.

V.: O ja, doch.

S. (brutal): Nein, nie. Aber Mama liebte Bücher — und Blumen. Als sie jung war, ging sie immer herum und botanisierte . . .

V.: (rasch): Von wem hast Du das gehört?

S.: Von den Dienstmädchen daheim auf Lokesta.

V.: Ich bin so schläfrig.

S.: Jetzt gehen wir, Vater!

Sie gehen durch den Hummelgarten an einer der Rosenpflanzungen vorbei. Hier bleibt der Vater stehen und schnuppert.

V.: Das riecht so gut.

S.: Das sind die Rosen, Vater. Erinnerst Du Dich noch an die Rosen in Lokesta? Onkel Lindt, der Doktor, wußte die Namen von allen. Und er lehrte sie Mama: Maréchal Hey, Gloire de Dijon . . .

V.: Kannst Du Dich an den Doktor erinnern?

S.: Ja, sehr gut. Er war so nett.

V. (ruhig und fest): Das war er. Ein netter Mensch.

„Verlorenes Spiel", murmelt der Sohn. Aber zugleich kann er nicht umhin, dem Vater eine gewisse Portion Bewunderung zu zollen. Es ist doch Stärke in ihm. Er hat es mit neunzig Jahren noch nicht verlernt, sich selbst zu schützen, denkt er.

S.: Es wurde behauptet, daß Onkel Lindt in Mama verliebt gewesen sei.

V. (ironisch): Hast Du das auch von den Dienstmädchen gehört?

S.: Das sagte die ganze Gegend.

V.: Deine Mutter war eine sehr liebenswürdige Dame, Gerhard. Gehen wir jetzt nachhause? Ich bin so schläfrig.

Der Sohn führt den Vater die Anhöhe zur Sturegasse hinauf, wo eine Straßenbahn vorübersaust. Die Glockenschläge erschrecken den Alten. Er erinnert sich, daß er von überfahrenen Menschen gehört hat und muß nun wieder an den Tod denken.

V.: Glaubst Du, daß es heute Nacht sein wird, Gerhard?

S. (ermattet): Ich weiß, nicht, was Du immer willst, Papa.

V.: Nein, denn gerade heute Nacht will ich nicht.

Die Abendsonne rieselt wie Gold durch die Laubmassen hinter ihnen, und über ein paar Baumwipfeln stehen hohe Rauchsäulen von Mücken. Das gibt morgen schönes Wetter.

Die beiden alten Herren denken an nichts weiter. Sie verschwinden in ein Tor in der Kardellgasse, und als der Vater schon lange eingeschlafen ist, geht der Sohn noch in seinem Zimmer auf und ab. Er kann nicht still sitzen. Er grübelt über diesen wunderlichen Einfall des Schicksals, in elfter Stunde ein Rätsel hinauszuschleudern — ein Rätsel, das sich nicht lösen läßt. Denn was soll er glauben? Daß der Vater nicht sein Vater ist? Oder das dies alles nur leere Schaumblasen einer Liebe sind, die einmal in der Welt alles begehrt und darum alles gefürchtet hat — Phantome eines Eifersüchtigen, die noch nach fünfzig, sechzig Jahren Lebenskraft haben? Weiß der Vater selbst etwas? Hat er Beweise?

Kann ich ihm glauben, wenn er es versichert? denkt der Sohn.

Er weiß, daß er das nicht kann. Das Geheimnis wird immer Geheimnis bleiben, und er wird es ein paar Jahre mit sich herumschleppen, und es wird seine einsamen Stunden erfüllen und ihn schließlich nicht mehr beunruhigen.

Dies sagt er zu sich selber, während er in seinen Schreibfauteuil sinkt. In der Hand hält er ein kleines Medaillonportrait seiner Mutter. Als er die kalten, klaren Augen betrachtet, die nichts wiederspiegeln, weiß er, daß das Geheimnis in gutem Verwahr ist.

Bo Bergman.

Aus dem Schwedischen von Francis Maro.

Himmelsnähe.

Nackt, wie ich zum ersten Male
In das Licht der Sonne sah,
Schreite ich im weiten Tale,
Und der Himmel ist mir nah.

Lerchen steigen, Lerchen schweben
In die Flut des klaren Blaus,
Und mit ihren Flügeln heben
Sie mein Herz zum Leib hinaus —

Bis ich, hell vom süßen Schalle,
Selbst ein froher Flieger bin.
Schweb ich doch auf unserm Balle
Mit um diese Sonne hin!

Emanuel von Bodman.

Rundschau.

Hagemann-Ästhetik. „Dieses also bleibt für den Menschendarsteller jedesmal die Aufgabe: gestalte die Rolle, schaffe den vom Dichter gezeichneten Menschen mit deinen äußeren und inneren Mitteln — mit dir und aus dir heraus."

„Wie Gott der Herr den Menschen, so schafft der Künstler seine Gestalten nach seinem Bilde."

Oder: „Schauspielen heißt also: das innere Wesen und Handeln eines vom Dichter geschauten, in dem Dialog und auf Grund von Bühnenanweisungen festgelegten Menschen oder menschenähnlichen Individuums durch äußere Mittel (Symbole) auf einer gegebenen Bühne vor einem gegebenen Zuschauerkreise zur Darstellung zu bringen."

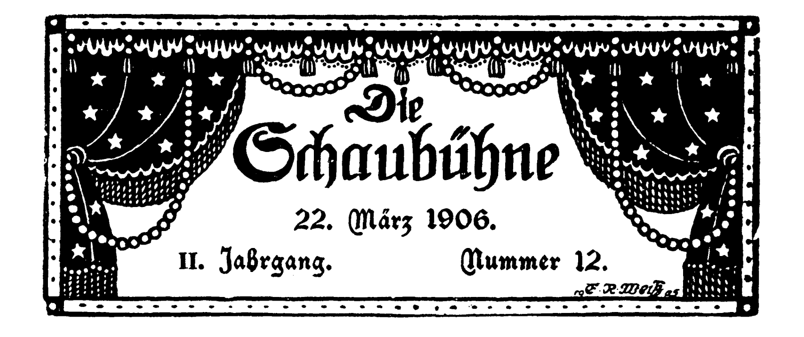
Und derlei Tiefgründlichkeiten füllen, fürsorglich gesperrt gedruckt, die Bände, mit denen Herr Dr. Carl Hagemann unsre total verwahrloste Theaterästhetik hebt. Wie putzig da die Masse des Geschriebenen des Wertes des Gesagten spottet. Ein Buch schrieb Herr Dr. Carl Hagemann, und noch eins, und immer noch eins. Und siehe, er fand den steilen Pfad zu ästhetischen Erkenntnissen vom Wert der oben zitierten. Der Verlag Schuster & Loeffler hat die Perlen der Nachwelt bewahrt. Unter den Aufschriften „Regie", „Schauspielkunst und Schauspielkünstler", „Oper und Szene" sind diese Betrachtungen erschienen; und ich bin Pessimist genug, das Weitererscheinen artverwandter Bücher zu prophezeien. Denn sagt man immer das Gleiche, so ist kein Thema erschöpfbar . . .

Eins, zwei, drei Bände . . . . sollte sich da nicht zumindest ein Ansatz zur Klärung irgend eines der vielen Theaterkunstprobleme finden? Der Psyche des Darstellers, wie Martersteig sie zu ergründen suchte? Oder der psychischen Wechselwirkung zwischen Applaus und Darstellerleistung? Oder des Bühnenbildes? Und wie alle die ungelösten Fragen lauten. Herr Dr. Hagemann schreibt über alle diese Dinge; o, gewiß. Er schreibt im Zeichen der Selbstverständlichkeit. Und nichts bleibt bezeichnender für die Art dieser Buchschreiberei, als die sterotype Wiederkehr des Wortes „selbstverständlich". Und schriebe man eine ernste Kritik, so könnte man sagen: nichts in diesen Büchern ist mehr als selbstverständlich. Soll ich noch einmal zitieren: „wie Gott der Herr den Menschen, so schafft der Künstler . . . . ."

Und immer kommt mir die Mär in den Sinn von jenem Oberstleutnant. Das war ein kreuzbraver Oberstleutnant, er war sogar a. D. Da stellte er dennoch seine Kräfte in des Vaterlandes Dienst. Da schrieb er; er schrieb drei Bände. Wer Lust hatte, mochte dort nachlesen, daß eine mit Flitzbogen ausgerüstete Artillerie im modernen Festungskrieg ziemlich unverwendbar ist. Die neuen Festungsgeschütze tragen weiter als Flitzbogen; zudem ist die Streuung geringer; und auch die Zerstörungskraft geht in gewisser Beziehung über Flitzbogengeschosse hinaus. Ja, der Herr Oberstleutnant war geradezu versucht zu behaupten: eine mit Flitzbogen ausgerüstete Artillerie ist im modernen Festungskrieg nahezu unverwendbar. Nahezu . . . . sagte er.

Denn er war nicht nur ein Gentleman; er war auch ein vorsichtiger Schriftsteller. So schrieb er eins, zwei, drei Bände. Er schrieb: „nahezu"; er schrieb sehr vorsichtig; und gar bald ward er eine Autorität . . . **H. Winand.**

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 8. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Lear.

I.

Wenn der Sohn in die Jahre der Selbständigkeit kommt und gleichzeitig der Vater in ein Zunehmen des Alters, so entstehen notwendig Kämpfe zwischen den beiden: der Vater will die Macht nicht aus der Hand geben, und der Sohn will nun ein selbständiger Herr sein. Beide haben Recht: der Vater, welcher die natürliche Würde seines Alters und seiner Stellung, seinen gereiften Verstand und lange Erfahrung für sich hat; und der Sohn, auf dem nun doch einmal die Zukunft liegt, der später eintreten muß für die Folgen jetziger Handlungen und sich reif fühlt für Selbständigkeit und in Übereinstimmung weiß mit der gesamten gegenwärtigen Zeit. Jenachdem die Zeiten und Verhältnisse sind, entsteht ein schwererer oder leichterer Kampf: der Kampf der Generationen war etwa schwer für die unter uns, welche heute Männer um die Vierziger sind, und er ist etwa immer schwer in bäuerlichen Verhältnissen, wo sich der Vater auf das Altenteil setzen muß. Unter allen Umständen aber werden hier stets Kämpfe sein; dazu müssen diese Kämpfe zwischen den engst verbundenen Menschen ausgetragen werden; und notwendig muß die Jugend das Alter besiegen und die Pflicht der Dankbarkeit verletzen. Offenbar liegt also hier ein tragisches Motiv.

In der jüngstvergangenen Zeit, da man meinte, daß es dem Dichter genügen müsse, wenn er eben so einen Kampf aufgreife, wie er sich ihm in einer zufälligen zeitlichen Erscheinung dargestellt hat oder auch ihm sonst wichtig war, schrieb man sehr viele Stücke, wo im ersten Akt der

---

Aus einer Sammlung von Essays, die Paul Ernst demnächst unter dem Titel „Der Weg zur Form“ im Verlag von Julius Bard, Berlin, erscheinen lassen wird.

Vater ein frommer Pastor war und der Sohn Theologie studieren wollte; aber weil der Sohn, jenachdem, Büchners „Kraft und Stoff“ oder Marxens „Kapital“ gelesen hatte, erklärte er im zweiten Akt, er könne nicht Pastor werden und wolle nicht heucheln, und so folgte denn Weiteres.

Offenbar ist das eine dichterisch unreife Form des Kampfes, denn es ist hier nicht die denkbar höchste Stärke der Gegensätze erreicht; und wie häufig bei solchen unreifen Formen wendet sich dann auch das erweckte Interesse von dem eigentlichen Konflikt auf eine Nebensache, nämlich auf die pathetische Überzeugung des jungen Mannes. Auch heute finden wir vor unsern Augen eine weit höhere Form, und es ist bezeichnend für den ganz undramatischen Sinn unsrer naturalistischen Theaterdichter, daß statt der vielen Bekennerstücke nicht ein einziges solches Stück geschrieben ist: ein Bauernhof ist gerade so groß, daß er eine Familie ernähren kann, der Auszügler muß halb verhungern, der Sohn ist längst im Heiratsalter, der Vater aber läßt ihm den Hof nicht. Hier haben wir äußerst starke Gegensätze: der Sohn, welcher für seine berechtigtsten Wünsche kämpft, die ja doch auch im Interesse der Zukunft seines Geschlechtes liegen, und der Vater, der, statt Dankbarkeit zu ernten, in den Hunger hineingedrängt wird.

Wir sehen nun leicht, wie wir die höchste Form des Konflikts erhalten. Wir haben die Notwendigkeit der Abdankung des Alten noch zu beschweren; lassen wir ihn einen altersschwachen König sein, der dem Reich durch seine fernere Herrschaft schaden würde; die Beschwerung, daß er ins Elend gestoßen werden muß, behalten wir natürlich aus der bäuerlichen Gestalt des Konfliktes bei; und nehmen wir höchste Intelligenz und Sittlichkeit der Personen an, und damit höchstes Feingefühl für das, was sie tun und leiden, sodaß auch der Sohn unter seiner Undankbarkeit und Härte leidet — aber er muß undankbar und hart sein, aus höhern Gründen.

Zwei Personen haben wir: welche muß in der Tragödie der Held werden, das heißt, welche erscheint schon in der nackten Konstruktion des Vorganges von selbst als tragischere Person?

Beschweren wir den alten König noch weiter. Er soll sich aus eigener Kraft von unten heraufgearbeitet und das Reich selbst begründet haben, sodaß alles seine eigene Schöpfung ist, mit welcher er sich ganz verwachsen fühlt, so verwachsen, daß er mit Recht die Ansicht haben kann: ich muß die Herrschaft auch des Reiches wegen so lange halten wie möglich, denn sie wird dadurch immer fester; und er kann sich gar nicht denken, daß er im Gegenteil gerade auflösend wirkt; der einzige Sohn, der einmal seine Lebensarbeit legitim fortsetzen soll, erscheint ihm also nicht mehr als bloßer Undankbarer, sondern auch als Zerstörer des Reiches, und mit diesem Bewußtsein geht er ins Elend.

Unzweifelhaft ein großes tragisches Schicksal. Aber wie? Stelle ich mir das Bühnenbild vor, so habe ich als greifbar vor mir, und damit auf der Bühne zunächst allein wirkend, einen alten Mann, der sich einem ganz groben und offenkundigen Irrtum über seine Bedeutung hingibt und sich gegen Notwendiges sträubt. Daß dieser Mann tragisch ist, erfahre ich nur durch Nachdenken, nicht durch den unmittelbaren Eindruck seiner Person und seines Handelns.

Mit einem Wort: wir haben hier ein tragisches Schicksal vor uns, das für die Bühne aber nicht günstig ist. Ganz ausgezeichnet kann ich das für eine Novelle gebrauchen, denn hier stört nicht ein sichtbares Bild eines töricht gewordenen alten Mannes; ja, es erhöht die Vorstellung von einem solchen (die ich noch ärger gestalten kann, indem ich ihn sich geradezu kindisch geberden lasse) sogar meinen Eindruck; denn in der Novelle kann die Reflexion, wie man es gerade braucht, sogar stärker wirken, als das Bild.

Der Alte ist also für die Bühne ungünstig. Nehmen wir den Jungen, beschweren ihn auf das höchste. Ein kluger, guter, starker junger Mann, der alle günstigen Eigenschaften haben kann, die ihm des Zuschauers Herz gewinnen. Er sieht ein, und auch dem Zuschauer ist es suggeriert, daß das Reich zugrunde geht durch seinen Vater; aber wenn er ihn absetzt, so muß sein Vater durch irgend eine, ja naheliegende, Komplikation zugrunde gehen. Pflicht streitet also mit Dankbarkeit und Ehrfurcht, und muß siegen. Er wird König, indem er seinen von ihm verehrten und geliebten Vater tötet.

Auch der Junge ist tragisch. Aber wie? Stelle ich mir das Bühnenbild vor, so habe ich einen fünften Akt mit einem larmoyanten Abschluß. Denn das Tragische liegt hier so tief im Innern des Mannes versteckt, daß es nach außen nur durch einen Monolog oder wenigstens verschleierten Monolog herauskommen kann. Einen Ausweg gibt es: ich nehme diesen fünften Akt als zweiten. Es müßte gezeigt werden, wie auf des Sohnes Tat notwendige Konsequenzen folgen, die ihn immer tiefer ins Unheil stürzen. Mit einem Wort, wenn wir das Stück auf den Jungen als Helden komponieren, so können wir den Konflikt und seinen Ausgang nur als Exposition benutzen, und das Schwergewicht fällt dann auf ganz etwas andres, unser Konflikt ist nur eine Nebensache.

Also bleibt uns, wenn wir an unserm Kampf als einer Hauptsache festhalten wollen, denn doch nur übrig, daß wir das Stück auf den Alten hin komponieren, ihn zum tragischen Helden machen. Wir müssen uns verständiger Weise klar sein, daß wir da eine ganz außerordentliche Schwierigkeit im Stoff liegen haben, indem das Bühnenbild an sich mit der gewollten Wirkung streitet. Derartige Schwierigkeiten bieten viele Stoffe, der eine hier, der andre da; es kommt darauf an, wie man sie überwindet; aber gerade diese Art von Schwierigkeiten scheint mir mit die bedenklichste.

II.

Betrachten wir nach dem Gesagten die Komposition von Shakespeares Lear, so fallen uns zwei merkwürdige Momente sofort auf. Erstens, Lears Abdankung ist nicht erzwungen, sondern freiwillig; zweitens, sie ist nicht Ende der Tragödie, sondern ihr Anfang. Der Inhalt der Tragödie ist nicht der Kampf um das Wichtige: soll ein alter Mann durch sein Bleiben Verwirrung stiften, welche von den schlimmsten Folgen ist und zu allgemeiner Auflösung führt; sondern das weniger Wichtige, daß der abgedankte König mit seinem Gefolge — wenn er nicht einen eigenen Sitz erwählt hat, wo sein Recht so genau umgrenzt ist, daß niemand ihn und er niemand stören kann, sondern wenn er am Hof der Töchter leben will — ganz natürlich allerhand Unzuträglichkeiten erfahren wird; denn zwei Herren können nicht in einem Haushalt sein. Drittens, zu dieser unnötigen Torheit erweist er sich bei seiner Abdankung noch weiter in einer Weise töricht, die in unserm abstrakten Stoff nicht vorliegt, sondern ihm angehängt ist: durch Verstoßung der Cordelia.

Auf den Zuschauer hat alles das eine Wirkung. Er sagt sich: hat dieser alte Mann und alte König denn so wenig Verstand, daß er nicht einen Wald, einige Domänen, ein Schloß für sich behält, und hat er so wenig Verstand, daß er Regan und Goneril nicht sofort durchschaut, handelt er so leichtfertig auch gegen Cordelia und Kent — dann ist er eben ein alter Narr, der mein Interesse gar nicht wert ist. Es ist ganz klar, daß Shakespeare sich die Schwierigkeit des abstrakten Konflikts noch verstärkt hat. Denken wir nicht an seine Ausführung, sondern machen wir uns den nüchternen Vorgang klar, so müssen wir sagen: Regan und Goneril haben ganz Recht, wenn sie sogleich Bedenken wegen des Künftigen haben. Sie brauchen nur vernünftige Hausmütter und verständige Herrscherinnen zu sein, und sonst sehr ordentliche und gute Frauen und Töchter, um einzusehen: unser Vater wird im Haus und Reich auf diese Art uns alles in Unordnung bringen; wir stehen vor der traurigen Aufgabe, ihn für uns und schließlich auch für sich irgendwie unschädlich zu machen. Mit einem Wort, die schlimmsten Befürchtungen sind eingetroffen, welche wir bei der abstrakten Betrachtung des Stoffes hatten. Kann denn dieser Mann auf der Bühne tragisch wirken? Experimentell kann ich erklären, daß die beiden ersten Akte auf der Bühne mir gar keine Wirkung machen, trotzdem Shakespeare zu den stärksten Mitteln greift und, indem er die Handlungsweise der Töchter ins Psychologische verlegt und sie zu zwei Scheusalen macht, durch den Widerwillen gegen diese Lear für den Zuschauer hebt und gleichzeitig das Notwendige ihrer Handlungsweise durch die Übertreibung verschleiert.

Zu dieser Verstärkung der schon im Motiv liegenden Schwierigkeit hat sich, wie wir sahen, Shakespeare dann noch eine ganz neue ge-

schaffen durch die Freiwilligkeit der Abdankung, und daß er sie gleich in die Exposition verlegt. Nachdem der alte Mann abgedankt hat, ist ja ein ernstlicher Konflikt überhaupt nicht mehr möglich, kann es sich, wenn alles normal ist, um Wichtigeres garnicht mehr handeln, und den Inhalt der weitern vier Akte und des Konflikts können nur die kleinlichen Quengeleien und Nörgeleien abgeben, die naturgemäß entstehen, wenn ein früher mächtiger und nun machtloser Mann, der untätig bei seinen Kindern lebt, sich um deren Angelegenheiten ungefragt kümmert. Das ist aber ein Herunterziehen des Ganzen ins Kleinliche und Läppische, welches jeder tragischen Würde entgegen ist. Der Verfasser des alten König Lear, Shakespeares Vorgänger, war ein nicht stark dramatisch empfindender Mann, dachte sich aber sehr klar die Möglichkeiten seines Stoffes aus. Der kam denn auch ohne weiteres auf solche Dinge, daß Lear Bemerkungen über Gonerils Kleidung und Tischaufwand macht, und daß anderseits die Kosten seiner eigenen Zehrung von der Tochter empfunden werden. Wir sehen jetzt auch, nachdem wir uns klar gemacht haben, daß in diesen Kleinlichkeiten nun noch die einzig mögliche Reibung liegt, weshalb Lear die Torheit begehen muß, zu seinen Töchtern zu ziehen, statt sich einen Besitz zu reservieren: erst durch diese Torheit wird er mit seinen Töchtern überhaupt in eine dramatische Beziehung gebracht.

Man sieht, wie außerordentlich ungünstig Shakespeare dasteht. Statt eines großen mächtigen Kampfes, in welchem die stärksten Gefühle auf beiden Seiten und in den Kämpfenden selbst die größten Konflikte vorhanden sind, haben wir nun die Möglichkeit eines kleinlichen Zankes. Weshalb braucht der Alte ein König zu sein? Um wegen seines Hofmeisterns und der Tochter Geiz einen Konflikt zu gestalten, hat man nicht die höchsten Personen nötig. Viel richtiger würde man so ein bürgerliches Milieu wählen, nachdem man nun das bürgerliche Niveau hat, und nicht uneben würde man die Form des Romans vorziehen, wo das Peinliche des Kleinen und Läppischen verschwindet. Mit einem Wort: statt einer Tragödie würde man Balzacs „Père Goriot“ schreiben. Und die ungünstige Situation wird noch verstärkt dadurch, daß Shakespeare, einesteils durch sie gezwungen, andersteils auch in Konsequenz seiner allgemeinen Neigung zur Übertreibung charakteristischer Züge — und er übertreibt auch da, wo schon der einfache Zug stören würde — noch die altersschwache Torheit des Mannes ganz besonders hervorhebt.

Man muß bei Shakespeare vor allem eines nie vergessen: er geht an seine Arbeit von einer ganz andern Seite heran als die antiken Tragiker. Der Alte überlegt sich seinen Stoff, bringt ihn auf die Abstraktion und modelt ihn dann nach den technischen Bedürfnissen. Das tut er, obwohl er mit mythologischen Stoffen arbeitet, die jeder in ihrer bisherigen Art kannte, die sogar eine gewisse Heiligkeit hatten; dennoch

macht er sich frei und schaltet als Künstler. Shakespeare ist immer unfrei gegenüber seinem Stoff. Er geht so weit, daß er einfach die Erzählung seiner Quelle dialogisiert. Er wagt keine prinzipielle Änderung; wahrscheinlich ist ihm nie eingefallen, ein Motiv auf seine Urelemente zurückzuführen. Mit einem Wort: er ist der Theaterdirektor, wenn man will, oder der Regisseur, der ein altes Stück oder eine Erzählung vor sich hat und die nun nach den Bedürfnissen seines Theaters bearbeitet. Alle grundlegenden Fehler nimmt er mit, denn an die Grundlage rührt er nie. Da jeder Fehler der Konstruktion aber nachher an seinen Stellen sich zeigt, so wird da überall vertuscht, durch Mittel, welche erfahrungsgemäß Bühnenwirkung haben. Die hauptsächlichsten der Mittel sind die Nebenhandlung oder die Episode, und das, was ich dramatische Lyrik nennen möchte. Und hieraus entsteht denn Shakespeares Reichtum. Es gehört schon der ganze Dilettantismus unsrer romantischen Schule dazu, diesen Zusammenhang nicht zu durchschauen. Aber ihre Dichter arbeiteten ja nach demselben Plan, nur mit weniger praktischem Bühnenverstand und mit weniger dichterischem Genie, und so hatten sie wohl Grund, hier blind zu sein; unsre heutige Auffassung von Shakespeare ruht noch auf der Grundlage der romantischen Ansichten.

Wie schon gesagt, der Verfasser des alten König Lear hatte nicht eine starke dramatische Empfindung, dachte sich aber seine Sache konsequent aus, und so zeigte sein Werk, das Werk eines nicht geringen Mannes übrigens, alle Fehler seines Stoffes, den er ruhig aus Holinshed nahm. Offenbar lag diesem letzten Autor, bis zu dem man die Geschichte verfolgen kann, eine Ballade vor — nicht die erhaltene, die später ist — und selbst noch bei Holinshed klingt die Erzählung stark balladenmäßig. Alle alten Balladen nun weisen eine außerordentlich kunstvolle Komposition auf, als Balladen nämlich. Wer sich durch ihren dramatischen Anschein verleiten lassen wollte, sie einfach zu dramatisieren, der würde üble Erfahrungen machen; denn eine Wirkung in der Ballade wird durch ganz andre Mittel erzielt als in der Tragödie.

Es scheint mir nun ganz deutlich zu sein, daß die alte Ballade auf die Cordelia komponiert war. Wir wollen versuchen, sie uns, so schlecht es geht, zu rekonstruieren:

König Lear war alt und mürrisch geworden
Und wollte seine drei Töchter prüfen.

„Gonorilla, wie sehr liebst du mich?“
„Ich liebe Euch mehr, wie mein eigenes Leben.“

„Regan, wie sehr liebst du mich?“
„Ich liebe Euch mehr, wie die Zunge ausdrücken kann.“

„Cordeilla, wie sehr liebst du mich?“
„Ich liebe dich, wie ein Kind seinen Vater lieben muß.“

Viele Menschen können falsche Worte reden,
Und der Mann wird nicht mehr geachtet, wie er Macht hat.

Gonorilla freit Cornwall, und sie soll die eine Reichshälfte haben,
Regan freit Albanien, und sie soll die andre Reichshälfte haben.

Cordeilla mag gehen, wohin sie will,
Sie soll nichts haben von ihrem Vater.

Cordeilla zog fort in ein fremdes Land,
Und kam vor des Königs von Gallien Schloß.

„Und bist du auch verstoßen und arm,
Ich nehme dich wegen deiner Holdseligkeit.“

König Lear ward von Gonorilla und Regan verstoßen,
Er klopfte an Cordeillas Tür . . .

— — — — — — — — — — — — — —

Und so fort, man kann sich den Schluß vorstellen. Die Treue jeder Art ist ein häufiges Balladenmotiv, und es scheint wohl, daß sie für die Ballade sehr dankbare Stoffe abgibt. Der alte Chronist, welcher auf Grund solcher Balladen seine Chronik schreibt, hat natürlich andre Absichten als der Dichter. Für ihn ist das Menschliche weniger wichtig als der geschichtliche Vorgang, den er naiv gläubig aus ihr herausschält: Teilung des Reichs, Krieg und Eroberung. Bei ihm tritt also schon Lear in den Vordergrund; und in dieser Gestalt empfing der alte Dramatiker den Stoff.

Im abstrakten Konflikt ist für Cordelia keine Stelle. Man kann sich aber vorstellen, daß ein Dramatiker, welcher den entthronten Lear etwa wie den blinden Oedipus im fünften Akt aus dem Lande ziehen läßt, es passend findet, eine Antigone-Cordelia ihm an die Seite zu geben; vorher würde sie kaum eine bedeutsamere Verwendung finden können. Dadurch, daß Cordelia bei dem Chronisten so wichtig erschien, ergibt sich nun für Shakespeares Vorgänger bereits ein Hilfsmittel zur Verhüllung der Schwächen: Cordelia und ihr Gatte sind zu einer anmutigen Nebenhandlung zu verwenden, was der Dichter denn auch in poetisch höchst reizvoller, wenn auch nicht dramatisch starker Weise getan hat. Aber diese eine Episode füllt nicht den klaffenden Raum von vier Akten, in denen doch nicht immer jener kleinliche Konflikt herumgezerrt werden kann. So schiebt der alte Dichter eine neue Figur ein — für eine Funktion, für welche im strengen Drama Cordelia bestimmt wäre: einen alten treuen Diener Perillus, der dem König in die Verbannung folgt.

Diese Szenen werden nicht gewirkt haben. Das Verhältnis der beiden ist rein lyrischer Art, und ein Gegensatz ist ja eigentlich nicht möglich; so können sie nur einander ihre Ansichten beteuern und feine Züge von Zartheit und Güte austauschen.

Hier sehen wir nun schon die Meisterhand des bühnenkundigen Shakespeare. Er entdeckt in dieser Verlegenheitsfigur gerade die Möglichkeit einer Bühnenwirkung, weiß aus dem treuen Diener einen scharfen Gegensatz zum König zu machen: aus dem in zwei Figuren zerspaltenen Perillus des alten Dramatikers wird bei Shakespeare der bittre Narr und Kent, ein kräftiger Mann, der wirksam in die Handlung eingreift. Aber der genialste Griff ist doch der Narr.

Ich sagte schon: in den ersten beiden Akten wirkte auf mich, der ich mich als Experimentator im Theater betrachtete, die Unvernunft Lears so nach, daß sie nicht einschlugen. Aber mit Anfang des dritten Aktes war ich trotz aller Beobachtung und Reflexion hingerissen. Hingerissen wodurch? Durch Fortgang der Handlung? Verwicklung, Spannung, Lösung? O nein, durch „dramatische Lyrik".

Gestehen wir es ein: das ist eine Überrumpelung; das ist nicht das redliche, einfache Mittel der großen und geraden Kunst; das ist Virtuosentum. Die Wirkung ist vorhanden, unzweifelhaft; aber mein Gewissen sträubt sich, diese Wirkung anzunehmen, denn sie ist nicht auf ehrliche Weise erzielt. Hier hat ein Mann gearbeitet, welcher einen Kalkbewurf auf eine Mauer bringt, die Sprünge bekommen hat, weil das Fundament schlecht war; nun sieht sie wieder fest aus; aber erfüllt sie ihren Zweck, kann sie etwas tragen? Der Mann wird sich hüten, ihr das zuzumuten.

Indessen kehren wir wieder zu unserm alten Dramatiker zurück, der ganz brav uns alle Schwächen des Stoffes offenkundig zeigt. Er hat nun nichts weiter, wie er sie verdecken kann. Lear ist zuerst bei Goneril, macht sich hier in der erzählten Weise lästig und verläßt die Tochter erzürnt in Begleitung des treuen Perillus, um zu Regan zu gehen; Goneril schickt einen Boten mit Verleumdungen des Vaters an die Schwester: das ist der wesentliche Inhalt des zweiten Aktes. Ein sehr dürftiger Inhalt, wie man sieht, zumal das einzig Dramatische, nämlich die Konfliktszenen zwischen Vater und Tochter, mit feinem Urteil nur erzählt sind, da sie zu niedrig wirken würden. Der wesentliche und einzig dramatische Inhalt des dritten Aktes ist der Versuch Regans, Lear und seinen Treuen durch den Boten ermorden zu lassen; aus Not viel zu lang gesponnen, um noch zu wirken. Vierter Akt: der Gesandte Cordelias verlangt von Regan den Vater; Regan teilt mit, daß er verschwunden ist, und sucht den Verdacht auf Cordelia zu lenken; Lear setzt nach Frankreich über, begegnet Cordelia und wird von ihr aufgenommen. Ganz episch und ohne jedes dramatische Interesse. Fünfter Akt: siegreicher Kampf des Königs von Frankreich gegen die beiden Schwestern, die sich

mit ihren Gatten durch die Flucht retten. Wiedereinsetzung Lears, gleichfalls ganz episch, nur durch die paar kleinen Szenen von Wächtern und Soldaten ein schwaches dramatisches Interesse erweckend.

Wie konnte dieser dürftigen Handlung noch nachgeholfen werden? Wir wissen, einen großen Zug wird sie nie bekommen; aber finden sich nicht versteckte Motive, die herausgebracht werden und etwas mehr Leben schaffen könnten?

Es ist schon oben gesagt: wenn man auf die Jungen, also hier Regan und Goneril, komponierte, so hätte man den ganzen Kampf mit dem Alten bis zu seiner Abdankung in den ersten Akt als Exposition zu bringen, und dann in den weiteren zu zeigen, wie das Unrecht, auch wenn es im höchsten Sinne Recht ist, sich doch rächt. Nun haben wir hier die Abdankung im ersten Akt. Wenn auch das Stück nicht auf die beiden Schwestern komponiert ist, so können wir, da wir ja nun mal so viel Mangelhaftes getan haben, auch das noch tun, daß wir die Macht des Bösen im Fortgang an ihnen zeigen; dadurch wird wenigstens das Stück voller. Und das ist das offenbar Gegebene: nachdem die beiden ihren Vater vereinigt angefallen haben, wenden sie sich gegeneinander. Als Grund käme etwa in Betracht der Wunsch, die Verantwortung oder Schuld eine der andern zuzuschieben (würde auf der Bühne spitzfindig werden); oder der Wunsch, nun die andre der Herrschaft zu berauben; oder die gemeinsame Liebe zu einem Mann.

Shakespeare hat dieses letzte Motiv gewählt und dadurch noch eine weitere Person in das Stück gebracht. Und da auch so noch immer eine dramatische Wüste vorhanden war, hat er mit diesem eine ganz neue Nebenhandlung verknüpft, die er aus einer ganz andern Quelle nahm, welche ein ähnliches Motiv behandelte und, wenn entsprechend aufgebaut, durchaus für ein eigenes Drama ausgereicht hätte: den Kampf des Bastards gegen den rechten Sohn und Betrug des Vaters.

So sind endlich fünf Akte dramatisch ausgefüllt, teils durch dramatische Lyrik, teils durch Episoden. Mit einer Unzahl von Personen wird gearbeitet, mit den allerstärksten dramatischen Mitteln. Die Gegensätze der Menschen sind von Engel zu Teufel, die furchtbarsten und scheußlichsten Taten werden vollbracht, Verrückte und Narren füllen die Bühne. Mit welchem Erfolg? Das Werk ist, nach den beiden ersten Akten, interessant, spannend, aufregend, aber von einer tragischen Wirkung ist nicht die Spur vorhanden — von einer tragischen Wirkung wohlverstanden: alles Poetische wird in unsrer Untersuchung gar nicht betrachtet.

III.

Kommen wir nun noch einmal auf unsre Abstraktion zurück. Nehmen wir an, wir wollen eine Komposition auf Lear wagen. Bleiben wir

dabei, daß wir nur zwei Personen zur Verfügung haben: den König und seinen Sohn.

Fest steht, daß am Schluß der Alte ins Elend geht. In vier Akten müssen wir darstellen, wie er dazu kommt, das zu tun. Die Ursache ist seine Unfähigkeit: diese kann ihm durch das Klarlegen der Verhältnisse gezeigt werden, und wenn er dann noch nicht überzeugt ist, kann ihn der Sohn zwingen.

Hier ist bereits eine schöne Steigerung angedeutet. Denken wir uns zunächst den Alten auf dem Gipfel seines Glücks. Er hat ein großes Reich aus nichts geschaffen, es fest gegründet, und genießt in seinem Alter die Freuden des Herrschers. Da kommen die Boten, welche in angemessener Steigerung das Unheil berichten, das durch seine altersschwache Herrschaft entsteht: seine Großen bedrücken das Volk und erzeugen Aufruhr der untern Schichten; die Großen selber wollen sich unabhängig machen; ein auswärtiger Feind benutzt das alles und denkt anzugreifen usw. Allmählich muß der Alte so alles hinsinken sehen, was er für unerschütterlich hielt. Es kommt zur äußersten Gefahr: da springt er auf und will noch selbst dem Feind entgegen ziehen. Der Sohn sieht ein, daß alsdann der Untergang gewiß ist, daß der alte Mann diese Aufgabe nicht mehr erfüllen kann, und muß ihm nun entgegentreten, durch alle Stadien bis zur offenen Gewalt. So ist denn am Schluß der Alte von allen verlassen, auch von seinem Sohn, und allen fluchend kann er, auf seine Cordelia gestützt, aus dem Lande ziehen.

Ob die Ähnlichkeit dieses Entwurfs einer Tragödie mit dem König Oedipus nur zufällig ist?

Wie wir heute den Oedipus auffassen, die wir das Orakel nur als technisches Mittel des Dramatikers empfinden, berühren die beiden Motive sich sehr nahe; ja man könnte sagen, daß unser so konstruierter Lear eine höhere Form desselben Motivs ist, indem hier ein würdigeres Gegenspiel vorhanden ist als beim Oedipus und die Notwendigkeit, von welcher im Oedipus nur der Eindruck erzeugt ist, durch die Verlegung von Mord und Heirat in die Vorgeschichte hier wirklich dargestellt wird.

Wir haben in unsrer Abstraktion das Motiv immer nur unter dem Gesichtspunkt des Konflikts der Generationen betrachtet, wie er eben in die Erscheinung tritt. Hinter dem Dargestellten können wir aber noch einen höhern Gesichtspunkt annehmen: der Mensch braucht sich auf für sein Werk; dadurch wird das Werk wichtiger als er, und es kommt der Punkt, wo er zugrunde gehen muß, damit das Werk lebe.

Paul Ernst.

Engels.

Er hat in einer prachtvollen Aufführung der „Neuvermählten" den Amtmann und hinterher, leider ohne eine Adele, Courtelines „Boubouroche" gespielt. Das Neue Theater war nicht überfüllt, und ich befürchtete bei diesem auf Wechselwirkung, auf das anstachelnde Fluidum von Lachsalven gestellten Komiker einen matten Abend. Ich hätte rechtzeitig an jenen heisern Fiesko von Matkowsky denken sollen, der nicht beklatscht und darum nicht in immer stärkere Effekte gehetzt wurde; der überzeugen mußte, weil er nicht überrumpeln konnte. Auch diesmal wurde vermutlich die gemäßigte Temperatur des Hauses die Ursache einer, zweier durch nichts getrübter Kunstleistungen. Die stillere Natur der beiden Rollen wirkte dabei nur beschwichtigend, nicht an sich bestimmend mit. Boubouroche zumindest wäre, allen menschlichen Zügen zum Trotz, unschwer zum Possenmatz zu erniedern. Daß Engels jeder Versuchung widerstanden, daß er aus den Einzelzügen einen ganzen Menschen gestaltet, daß er diesen Menschen von einem völlig andersgearteten äußerlich und innerlich haarscharf unterschieden, und daß er uns mit seinen beiden Käuzen herzhaft lachen und weinen gemacht hat: all das scheint mir lautern Dank zu verdienen, als wir in den letzten Jahren für diesen Mann übrig gehabt haben.

In den letzten Jahren? Es ist immerhin ein gutes Dutzend. So lange schon ist Georg Engel entwurzelt. Als er 1883 nach elfjähriger Mitgliedschaft aus dem meisterlich aufeinandergestimmten, von so vielen urkräftigen Komikern und Humoristen gehaltenen Ensemble des Wallner-Theaters schied, um im werdenden Deutschen Theater mit Adolph L'Arronges größern Zwecken zu wachsen, da war die Veränderung bei weitem so einschneidend nicht als nach abermals elf Jahren, als 1894, wo Brahm die lustige Person einer ernsten Gemeinschaft zu Blumenthal in die Wüste stieß. 1883 wurde ein kleinbürgerliches Milieu gegen ein großbourgeoises Milieu, aber schließlich Kunstluft mit Kunstluft vertauscht. Bei Wallner war in allem höhern Blödsinn sogenannter Volksstücke niemals das vergessen worden, was Volksschauspielern nottut: Lebenswahrheit. Bei L'Arronge wurde Lebenswahrheit der Schauspieler aus einem mildernden Umstand für schlechte Dramatik zu einer selbstverständlichen Voraussetzung gediegenster Kunstübung. Engels stieg zu Lessing, zu Schiller, zu Calderon auf; Engels war es,

der Hauptmann mit „Crampton“ beim Publikum durchsetzte. Daß über dem neuentdeckten Charakterspieler der bewährte Lustigmacher, über dem Gestalter der Unterhalter nicht verkümmerte, dafür sorgte schon die Liebe L'Arronges, des Direktors, zu L'Arronge, dem Dichter. Bis es eines Tages aus war. Eines Tages dröhnte die Schumannstraße vom Massenschritt des vierten Standes oder des Dramas, das mit der nötigen Herbheit und Strenge seinen Lebenskampf abschilderte. Für Humor war da kein Platz und kein Sinn. Der Humorist mußte in die unberührte Provinz oder, was schlimmer war, zu unverbesserlichen Juchhe-Optimisten vom Schlage des Rössl-Dichters. 1899 nahm ihn Brahm auf — aus Gründen nicht der Kunst, sondern der Kasse; weil Kainz und die Sorma gegangen waren, nicht etwa, weil auf Kampf Sieg, auf Lebensnot Lebensüberwindung, auf das neue Pathos ein neuer Humor gefolgt wäre. Auch diese drei Jahre hat Engels in der Brache gelebt, und erst bei Reinhardt wird er wieder einigermaßen bewertet, ohne freilich bisher recht Wurzeln geschlagen zu haben. Die Zeiten haben sich gegen 1894 nicht geändert. Wir sind schwerblütig, kopfhängerisch, vergrübelt und fast uns selber ungenießbar geblieben.

Und doch! Und eben deshalb! Wäre ich Reinhardt, so würde ich eine Überlegung anstellen. Da ist, würde ich mir sagen, einer von den allerseltensten: ein Humorist. Er ist über sechzig und kann morgen aufhören. Aber heute ist heut. Heute ist er gesund und erquicklich. Er sprudelt über von Komödienlust. Er ist unerschöpflich an Einfällen, voll von Mutterwitz und Pfiffigkeit und Eulenspiegelei. Er steckt mit alledem unwiderstehlich an. Sein Gesicht kann die gutmütigste und boshafteste Schalkheit ausdrücken, sein Auge sich zur drolligsten Naivität verstellen. Dies alles wäre wirklich noch nicht viel. Aber er ist mehr. Er ist eine Natur und mannigfach aus innerm Reichtum. Er klügelt nicht und hat nicht einmal Kunstverstand: wie von ungefähr erwächst ihm aus der niederdeutsch gelassenen Anschauung des Lebens ein kräftigstes Gebild. Das wird ohne jeden Rest, mit vollster Rundung, plastisch zum Greifen hingestellt. Dieser Schauspieler kann, aus bloßer Freude an seiner mühelos quellenden Fülle, eine klassische Figur in den vorgängerischen hanebüchenen Pantalonetypus der alten Harlekinaden und Pickelheringspäße zurückverwandeln. Aber er ist in seinen besten Stunden ein Charakteristiker von schlichtester

und schlechthin überwältigender Naturwahrheit. Man sehe hinter einander den Amtmann und den armen Boubouroche. Beide stehen nicht sehr fest auf ihren Beinen. Jener hat die Anfälligkeit des Alters, dieser die Gebrechlichkeit des viel zu vielen Fleisches. Der Weißbart ist voll innigen Familiengefühls, der rotblondlockige Dickwanst blind verliebt. Die nordische comédie larmoyante läuft, wie sie soll, in leises Lächeln unter Tränchen, die gallische Cocufarce in ein tragisches Bocksgelächter aus. Tragisch: denn dieses ist ein Fall für viele Fälle, und morgen bist du selbst vielleicht solch Sklave. Engels erreicht den Eindruck, den seine Dichter wollen, und mit den blanksten Mitteln. Er ist hier kein Franzos und dort kein Norweger; aber er ist hier wie dort ein Mensch. Ein rührend-komisches Menschenkind. Er hat das erste Mal die Gesten väterlicher Zärtlichkeit, das andere Mal die prahlerische Geberde des besitzesstolzen, ahnungslosen Hahnreis. Er hat im runzeligen Hals den weichsten Ton, im widrig dicken Hals den fettesten. Wahres Weh äußert sich dort nicht so wie hier, und kurz und gut: beide Gestalten stehen, reden und wandeln wie zwei Erdenpilger außer Vergleich und maßlos lebensvoll.

Dieses und noch viel mehr würde ich sehen und sagen, wenn ich Reinhardt wäre, und nicht auf sich beruhen lassen. Ich würde aus solchem Eindruck den Schluß ziehen, daß ich vorderhand keinen zweiten so ursprünglichen, saftigen und großzügigen Schauspieler habe wie den alten Engels, als welcher obendrein ein Humorist, die schönste Gabe Gottes, ist. Ich würde aber auch aus solchem Schluß die Konsequenzen ziehen und darauf denken, diesen Mann in helleres Licht zu rücken. Er ist über sechzig und kann morgen aufhören. Ströme von Heiterkeit wären versiegt, wie sie nur noch bei Vollmer fließen. An den würde ich denken, um Engels richtig einzuschätzen und zu beschäftigen. Engels hat Herzlichkeit, aber keine Lyrik in seinem Wesen. Er hat eine instinktive Treffsicherheit, aber nicht dieses zarte Nervensystem. Er ist eher phlegmatisch als schwungvoll, eher essigsauer als sentimental. Er kann in einer bürgerlichen Welt phantastisch wirken, wird aber in jeder Phantasiewelt nüchtern bleiben. Er käme .... Ich breche ab. Denn immer, immer bliebe noch genug übrig, Georg Engels wieder zu einem festen Bestandteil der berliner Lebensfreude zu machen. S. J.

Luise Brun.

Wir sahen jüngst noch hier ein Bild des Lebens,
Voll Ernst und Strenge, uns vorüberziehen:
Ein Menschenkind, ergriffen von Begehr,
Des ganzes Dasein ward zum Arbeitskerker;
Der Glauben läßt voll Macht die Psalmen tönen,
Und Sonne breiten Poesie und Kunst;
Doch Frondienst tut es, bis sein Haupthaar bleicht.

Sie, deren Todesfeier wir begehen,
Empfand schon zeitig unter hartem Zwang,
Der Pfad und Seele ihr verdunkelt hat —
Wie Menschen in des Berges Höhlen hausen!
Sie aber bäumte sich dagegen auf;
Denn Kraft erzeugt die Sehnsucht nach dem Licht:
Sie wollte frei sein, andern Freiheit bringen!
Sie forschte ruhelos nach außen hin
Beim Volk, in Büchern — ward gedankenvoll,
Wie jemand, der nicht fand — sie ward befangen,
Wie jemand, der nicht darf — bis endlich Er,
Dem jener wundersame Zauberbogen

Am 21. Januar 1866 starb zu Christiania die Schauspielerin Luise Brun, geb. Gulbrandsen, eine Stütze der jung-norwegischen Nationalbühne. Unter Henrik Ibsens Augen hatte die (1831) geborene Bergenserin ihre künstlerische Tätigkeit an dem National-Theater begonnen, das Ole Bull 1850 in Bergen gestiftet hat — unter Björnsons Augen beschloß die begabte Frau ihre Wirksamkeit und ihr Leben. Björnson leitete von Neujahr 1865 bis Sommer 1867 das „Christianiaer Theater", und als am 30. Januar 1866 für das heimgegangene Mitglied eine Trauerfeier stattfinden sollte, da berief der Direktor sich selbst zum Totendichter. Er schrieb einen Epilog, der hinter dem beliebten Drama Hauchs „Die Schwestern auf Kinnekullen" gesprochen wurde. Das Gedicht ist in Björnsons lyrische Sammlungen und in seine „Samlede Vaerker" (Bd. 4) übergegangen, deutsch aber bisher noch nicht erschienen: die vorliegende Übersetzung hat Max Bamberger (Rom) geliefert . . . Unter dem 4. März schrieb Ibsen an Björnson: „Frau Brun ist tot; das war ein großer Verlust." Er selbst hatte eine seiner wichtigen Schauspielerinnen eingebüßt: Blanka im „Hünengrab", Frau Inger, Alfhild in „Olaf Liljekrans", Margit im „Fest auf Solhaug". Frau Brun, deren Gatte Johannes von den Zeitgenossen für die stärkste norwegische Schauspielerpersönlichkeit gehalten wurde (er empfand realistisch wie nur je einer), betätigte sich wesentlich im lyrisch-romantischen Repertoire. Anderseits war sie eine überaus kultivierte Sprecherin, also für den Dialog des französischen Salonstücks geschaffen: ihre Hauptleistungen waren hier Adrienne Lecouvreur und die Herzogin im „Glas Wasser". Im ganzen weniger eine Natur als eine feine Intelligenz.

Aus Märchen, Heldensagen war verliehen,
Aufstand und hell gen Tal und Höhen spielte:
„Steig auf! Steig auf, aus Volkestiefe auf,
Du Schöpfermacht, die schon in Vorzeitsfrühe
Das Volksbild hob zu Schrecken und zu Größe
In Asenträumen und im Thursenwerk!
Wir sahn in dem Gedankenmeer das Leben
Dem Felsen gleich, der in der Flut sich spiegelt,
Mit Frühling, Winter und mit Frühling wieder.
Gabst oft uns unser Bild in Sang und Saga
In dunkle und in lichte Zeiten mit;
Wir treffen unser Bild, wo wir auch schreiten;
Das Volk jedoch sieht nichts; es schaut nicht auf
Vom Frongedanken, vom Gewohnheitsgang.
Erweck es, heb es! Laß sich selbst es schauen!
Dann erst besitzt es seine eignen Kräfte!"

Das hallte wieder! Sieh, der Bühne Elfen
Umringten ihn, wie er dort stand und spielte,
Entzündeten die Lampen, bauten Grotten;
Sie staubten eifrig Holbergs Trachten ab
Und spukten drinnen unter Puderwolken;
Sie zogen in der Sommernacht zur Höhe,
Dort fingen sie im Schlaf die Sennerin;
Den alten Freier schlugen sie in Flucht.
Sie tanzten Nixentanz im Winterzwielicht
Und spielten Haschen mit dem eignen Schatten!
Den Heuchler tauchten sie in Seufzerdämpfe,
Den Rechtsverdreher band die Spindelschnur;
Sie streuten Geld aus, das der Geiz gesammelt,
Und stellten keck dem Bauernpapst ein Bein!
Sie sammelten die Tränen der Verführten
Und trugen sie als Perlen zum Altar,
Sie schmolzen in der harten Brust den Haß,
Ein Regen netzt des Feindes dürren Acker.
Verleumder banden sie den Lügenmären
Flugs an den Schweif und hetzten sie durchs Land;
Den Hinterlistigen, der schlau enteilte,
Sobald es galt, den jagten sie aufs Meer;
Doch ihn, den Opferfreudigen, ihn trugen
Zum Himmel sie auf seinem frohen Lachen.
Sie zogen Zauberkreise um Verliebte
Und einten die Errötenden fürs Leben,

Sie hoben Recken aus den Heldengräbern
Und ließen durch die Gegenwart sie schreiten. —
Ja, niemand gönnten sie fortan noch Frieden:
Sich, seine Torheit, seines Landes Fordrung,
Des Ganzen Sieg, des Halben Kläglichkeit,
Des Glaubens Allmacht und des Zweifels Schlaffheit
Fand bald das Volk in seinem eignen Bild,
Als dies im Bühnenlichte hell sich zeigte.

Doch sie war mit um ihn! Sein erster Ton
Traf ihre Brust und weckte hundert Bilder
Von dem, was einst in dunkelm Drang sie suchte.
Am ersten Abend, als der Vorhang aufging,
Da trat mit bangem Schritt in weißem Kleide
Vor unsre Augen eine Lichtgestalt
Und bat um Heimatsrecht für Norges Kunst,
Die junge Schauspielkunst; — sie bat so schüchtern,
Die weiche Stimme, und die Blicke bebten;
Doch aus Erscheinung, Stimme, Blick und Gang
Ertönte durch die Schüchternheit Verheißung!
Denn jene, die sich also an uns wandte,
Das dunkle Mädchen mit den tiefen Augen,
War sie!
Und schnell zog ihre Kunst dahin
Mit milden Strahlen durch die Abendstunden.
Auf halbverschlossnem Leid, geheimer Sehnsucht
Erglänzte elfengleich ihr Zauberschimmer;
Doch leise, wie gedämpft; in gleicher Weise
Wenn sie an Freude rührte. Doch wir fühlten,
Wie reich an Kraft sie war, und hätt einmal
Sie diese Kräfte schrankenlos entfaltet —
Dann wär sie selbst entrückt der Erde worden.
Ja, ihre sanfte Stille war nicht Schwäche,
War Stärke, die von Willenskraft beherrscht,
Nicht Furcht, nein, tiefe Ehrerbietigkeit
Vor Seelenmacht und Helden — selbst ein Vorbild
Für edle Frauen, wie für starke Männer;
Dies soll ihr Angedenken immer kränzen!

Doch was sie früh schon durch sich selbst gelernt,
Das lehrte andre sie. Gab auf der Bühne
Sie uns ein Abbild von dem Kampf des Weibes
Mit Roheit, Heftigkeit und wilder Gier,

Dann — focht sie einzig auch mit Weibeswaffen —
Dann spielten stumme Hoheit, feines Lächeln,
Anmutiger Spott und siegesreiches Lachen,
Hellblinkend in des Geistes Tageslicht,
Den Sieg erringend unter seidnen Fahnen!
Schutzschranken zog sie um das schwache Weib
(Das von den Halbgesetzen der Gesellschaft
Bedrängt wird und gestoßen); sie stand auf
Und redete vor Tausenden von Menschen
Abend für Abend von des Weibes Würde.
War sie nicht ausersehen, alle Träume
Des Frauenherzens völlig zu befreien —
So konnte sie in Schönheit doch sie schützen.

Ihr ward vom Kampf ein Zug von stummer Schärfe,
Doch manchmal konnte sie uns, wie erlöst,
Aus tiefstem Herzen holde Botschaft künden;
Und dann vernahmen wir in ihrem Sang
So reine, überstarke Friedenssehnsucht,
Daß wehmutsvolle Ahnung uns ergriff.

— Die Sehnsucht ist gestillt! — Der Trauerflor
Hüllt ihren Namen; schon erklang die Glocke;
Sie ruft uns zu ihr hin ein letztes Mal,
Daß wir noch einmal innig danken können
Für alles, was sie gab. Ja, ohnegleichen
Sind ihre Gaben. Von dem eignen Leid
Gab sie mit Herzblut unter feinem Lächeln,
Sie bot mit Tränen ihrer eignen Kämpfe
Den lichten Glanz von schwer errungnem Sieg.

Nimm heißen, auf Gebet getragnen Dank,
Du Edle, von den Brüdern und den Schwestern,
Von Norges junger Kunst nimm heißen Dank,
Von Frauen, deren Schutzgeist du gewesen —
Leb wohl und Dank! — Von allen, die Du hobst
Mit deinen Geistesschwingen auf zur Schönheit
Nimm hin noch einen Kranz! — Es ist der letzte.

Nun gebe Gott dir seines Himmels Licht;
Wir werden deiner immerdar gedenken!

Björnstjerne Björnson.

Bühnenvertrieb.

Zu diesem Thema ist meines Wissens öffentlich fast nie gesprochen worden. Und doch gibt es kaum einen unkünstlerischen Gegenstand, der die dramatischen Dichter und die Lieferanten dramatischer Texte mehr beschäftigt als diese seltsam groteske Einrichtung, die das moderne Theater geschaffen hat.

Nachdenkliche Spaziergänger werden sicher manchmal inne gehalten haben bei der Beobachtung, daß Knaben mit dünnen Gerten imstande sind, zentnerschwere, mit gewaltigen Hörnern bewaffnete Tiere vor mächtige Wagen zu spannen und zu lenken, wohin es ihnen beliebt. Sie werden vielleicht gestaunt haben, daß noch kein Tag gekommen ist, an dem die Ungetüme sich ihrer Kraft bewußt wurden, ihre Antreiber spießten oder doch zu mindest unbekümmert ihre eigenen Wege gingen. In ähnlicher träger Gleichgiltigkeit und apathischer Ruhe nehmen — man verzeihe den Vergleich — die Bühnenautoren Stöße und Püffe von den Leuten hin, die sich zu den Vertretern und Wahrern ihrer Rechte aufwerfen. Die sanguinischeren, leichtblütigen und aufmerksamen Franzosen kennen diese Art des Vertriebes nicht, die ganz danach ist, die Autoren für immer zu „vertreiben". Sie haben die „Société des Auteurs", die ihnen zahllose Annehmlichkeiten und Rechte, aber fast keine Pflichten auferlegt. Im Notfall kann jeder französische Bühnenschriftsteller am Abend nach der Vorstellung, in der ein Stück von ihm gespielt wurde, die ihm zufallenden Tantièmen beheben.

Wie sind wir daran? Ohne Gehässigkeit und sachlich sei vor allem festgestellt, daß unterschieden werden muß zwischen dem Gebaren der großen reichsdeutschen Bühnenvertriebsfirmen, die ihren Sitz in Berlin haben, und ihren Vertretern in Wien, die die Rechte deutscher Autoren in Oesterreich-Ungarn zu wahren vorgeben. Es ist unleugbar, daß die großen deutschen Bühnenverleger, wie Entsch und Sliwinski, durch ihre geschäftliche Tüchtigkeit die Einnahmen gut gehender Stücke noch gesteigert und durch ihre Bereitwilligkeit manchem Autor hilfreich zur Seite gestanden haben, bevor er die Erträgnisse seiner Werke einheimsen konnte. Ebenso zweifellos verdienstlich sind die Bestrebungen der neuen Theaterabteilung der Verlagsfirma S. Fischer, die vor allem nicht nur sechs Prozent Provision (statt zehn wie die andern!) für ihre Mühewaltung verlangt, sondern auch neben dem Geschäft kunstfördernde Ziele durch die Einführung neuer Namen verfolgt, was man von den beiden erstgenannten geschäftstüchtigen Kaufleuten nicht behaupten kann.

Von Wert für die Autoren scheint mir aber die Inanspruchnahme eines Verlages für den Bühnenvertrieb überhaupt nur in zwei Fällen.

Erstens: wenn ein Autor sein Werk ein für allemal verkaufen will; zweitens: wenn er den Ertrag seines Werkes nicht abwarten mag oder kann und deshalb bei der Ablieferung an den Verleger Aussicht auf einen großen Vorschuß hat, der ihm natürlich nur von einer Seite gewährt werden kann, die ein Interesse an der geschäftlichen Ausnützung dramatischer Arbeiten hat. Von diesen beiden Fällen abgesehen, beruht die ganze Einrichtung, an die wir uns so sehr gewöhnt haben, daß wir ihre Absurdität gar nicht mehr fühlen, auf geradezu phantastischen Voraussetzungen, die wie ein Bann auf allen Bühnenautoren zu liegen scheinen, ein Bann, von dem sie sich hoffentlich leichter befreien werden, als jene Zugtiere von dem durch Knabenhände auferlegten Joch.

Aus welchem Grunde läuft ein Autor, sobald er sein Stück fertig hat, zu einem Bühnen-Verleger, wenn die obenerwähnten zwei Fälle nicht in Betracht kommen? Der Neuling, weil er in dem Wahne lebt, daß so ein Mann infolge seiner Beziehungen zu Theaterleitungen das Drama leichter anbringen wird; was ein schwerer Irrtum ist, da ein Theaterdirektor, der kein Idealist ist — und Idealisten sind nicht Theaterdirektoren — selbst seines Bruders Werk nicht aufführen wird, wenn er sich davon kein Geschäft verspricht. Ganz abgesehen davon, daß der Verleger einen noch gänzlich Unbekannten mindestens ebensolange auf die Annahme seiner Arbeit zum „Vertrieb" warten lassen wird, wie der Theaterdirektor ihn mit seinem Bescheid hätte warten lassen, wenn er ihm sein Stück direkt eingereicht hätte. Jeder Bühnenleiter verhandelt außerdem lieber mit dem Autor als mit dessen Vertreter, der ihm regelmäßig zahllose Stücke anbietet, wie ein Engroskaufmann einen Warenposten. Der schon aufgeführte und aussichtsvolle Autor sucht den Verleger, weil er fürchtet, daß er die vielen Bühnen, die sein Stück spielen werden, nicht selbst wird übersehen und kontrollieren können, obgleich die bei Breitkopf & Härtel allmonatlig erscheinenden Bühnenspielpläne jedem eine ganz gute Kontrolle über die an den wichtigsten deutschen Bühnen gespielten Stücke gestatten.

Für diese Möglichkeit unübersehbarer Aufführungen, die der Chance des Loskäufers, einen Haupttreffer zu machen, gleichkommt, gibt er bereitwillig ein Zehntel aller seiner Einnahmen hin und geduldet sich gern vier bis sechs Monate, bis er von den eingegangenen Tantièmen einen Groschen zu sehen bekommt! Bei ruhiger Ueberlegung muß einem das Tun solcher Menschen doch so vorkommen, als ob ein gewohnheitsmäßiger Käufer von Losen — um den Vergeich zu wiederholen — eigens einen Mann bestellte, der gegen schweres Geld das Inkasso der Haupttreffer zu besorgen hätte.

Ferner vergessen die Autoren offenbar, daß sie sich durch Uebergabe ihrer Werke an einen Theatervertrieb ihrer Rechte teilweise entäußern, auf jeden Zufall, den der jeweilige Agent nicht auszunützen in der Lage

sein mag, im voraus verzichten. Namentlich was den Verkauf eines Werkes anbelangt, für das zufällig ein andrer Agent als der, welcher es im Vertriebe hat, einen Preis bieten könnte, den man, für den Vertrieb gebunden, nicht annehmen dürfte.

Auch scheint niemand zu bedenken, daß man sich für die bei wirklich großen Umsätzen an Agenten vergeudeten Summen (vom Zinsenverlust infolge verspäteter Geldablieferung gar nicht zu sprechen!) bequem einen Sekretär halten könnte, dem auch schon deshalb vor dem schlechten System der Vorzug gebührte, weil er sich nicht mit hunderten von Stücken, sondern nur mit der einen Arbeit des einen Autors, der ihn besoldet, zu beschäftigen hätte.

Ist es nicht verblüffend und geradezu unverständlich, daß die fähigsten Geister für die geringe Hilfeleistung bei der Verwertung des seltsamsten aller Hirngespinste, eines Dramas, den Zehenten ihrer Einnahmen opfern? Lediglich für die zuverlässige Besorgung des Inkassos! Denn darauf läuft ja doch schließlich die Tätigkeit unsrer Agenten hinaus! Nur selten findet man sie in den Vorzimmern der Direktoren. Sie sitzen an ihren Schreibtischen und unterzeichnen eingelaufene Verträge. Zuweilen nützen sie minder bekannten und gefragten Autoren dadurch, daß sie die Annahme ihrer Stücke den Provinzdirektoren, die auf Erwerbung eines in der Hauptstadt erfolgreichen Werkes ausgehen, zur Bedingung machen.

Wenn der Bühnenvertrieb, wie er in Deutschland gehandhabt wird, einer gründlichen Reform bedürftig ist, weil seine Vertreter für beinahe wertlose Leistungen eine zu wertvolle Entlohnung verlangen — woraus ihnen kein schwerer Vorwurf gemacht werden darf; sie nutzen nur das vorhandene faule System gehörig aus — so täte man doch sehr unrecht, sie auf eine Stufe mit ihren wiener Kollegen zu stellen, unter denen es Elemente gibt, die eine geradezu schädliche Tätigkeit entfalten.

Wie dem auch sei — eine Besserung dieser Zustände ist nötig und ist möglich, und ich spreche die öffentliche Bitte aus: Die Autoren, die sich durch die Vertretung ihrer Rechte in der bestehenden Form materiell und künstlerisch gefördert sehen, mögen sich melden, ebenso diejenigen, die sich, namentlich durch wiener Agenten, eher geschädigt fühlen.

Die Gegenüberstellung der Anzahl Zufriedener und Unzufriedener könnte eine beredtere Sprache führen, als einzelne Beispiele es vermöchten, und vielleicht zu energischer allgemeiner Abwehr und zur Gründung einer deutschen „Société des Auteurs" den Anstoß geben.

Siegfried Trebitsch.

Zum „Pfeifertag".

So lebte denn der Geist von weiland „Oper" fort bis auf den heutigen Tag, und es ist kaum, als wäre Richard Wagner hier gewesen — — —

Jene Anhänger Wagners, die ihrer Einseitigkeit wegen den Meister am wenigsten erfaßt haben, glauben, daß nur der Mythus oder, noch enger, der nordische Mythus, Stoff zu einem modernen musikalischen Bühnengebilde hergäbe. Fast jeder Tonsetzer komponierte „Musikdramen", deren seltsam-fantastische Szenen Mythen, Sagen und Mären entlehnt waren — und trotzdem ward es nichts mit Poesie und Musik. Doch halt! Wagner schuf ja auch die Meistersinger! Also glaubte er auch die behagliche Sphäre alter Sängerzünfte für die Musik sehr ergiebig. Und in der Tat, rechtfertigt diese Sphäre nicht wundervoll die Mitwirkung der Musik? Weil sie alle ästhetischen Bedenken und instinktiv-realistischen Ansprüche, wie z. B., daß es schwer sei, Gesang als Sprache natürlicher Menschen zu empfinden, spielend über den Haufen wirft, indem es für Sänger eben natürlich ist, zu singen. So durchforschte man nicht nur diese Sphäre nach Opernstoffen (natürlich möglichst heitre!), sondern stellte, aus demselben dunklen Grunde, auch sehr gern irgend einen Sänger oder sonstigen Musiker oder Künstler in den Mittelpunkt der Handlung — aber mit der Poesie und Musik ward es wiederum nichts besondres. Man verwendet sogenannte Leitmotive oder „Tonsymbole", wie Wagner, man hat ein großes Orchester, wie Wagner, man instrumentiert und stabreimt, wie Wagner, und doch — woran liegt es wohl? Freilich Wagner ist Wagner, aber sie, so da sind Strauß, Schillings, Pfitzner, Weingartner, sind doch auch nicht von Pappe und dazu vier gegen einen. Sie sind doch um den feinsten, kniffligsten Kontrapunkt, um die gedrechseltsten Harmonien wahrlich nicht verlegen. Auf ihrer Palette brennen geradezu die schönsten Orchesterfarben, und üppige Bühnenbilder enthüllen sie auch. Dennoch ist Wagner nicht zu ersetzen, nicht annähernd. Woran es liegt, enthüllt vielleicht ein Vergleich zwischen den „Meistersingern" und dem „Pfeifertag", der jetzt von der königlichen Oper wieder aufgenommen worden ist.

Diese beiden musikalischen Bühnendichtungen ähneln sich nicht nur in der Stoffsphäre, sondern auch darin, daß jedes zu seinem dritten Akt ein längeres Orchestervorspiel besitzt. Der letzte Vergleich mag zuerst lächerlich erscheinen, wird sich aber allsogleich als der Angelpunkt unsrer Untersuchung herausstellen. Beide Vorspiele sind die musikalisch-dichterischen Gipfel des Ganzen, weil beider Gegenstand die tiefste, entblößte Seele des Helden bildet. Aber nun der entscheidende Unterschied:

in der Handlung der „Meistersinger" ist dieser gefeierte seelische Held wirklich da und tätig, in der des „Pfeifertag" nicht. Das Zentrum also, von dem aus, wie von der Sonne, sich das Licht nach allen Seiten schöpferisch verbreitet, fehlt im „Pfeifertag". Doch hiermit nicht genug. Hans Sachs, das Zentrum der „Meistersinger" vollbringt eine „Tat" im „schweigenden Innern", eine Tat, so unberührbar tief, zart und geheim, daß sie nicht mit Worten, sondern nur mit Musik erschöpft werden kann. Bestimmter: eine Tat, die zu ihrer Darstellung die Mitwirkung der Musik notwendig erheischt, nein noch besser: ein positiver Seelenvorgang, der selbst Musik ist. Sollte ich diesen Vorgang in Worten fixieren, so wäre er nicht mehr derselbe. Nur eine kurze, leichte Andeutung, die auch noch plump genug erscheint: Sachs überwindet sich selbst zweimal, und dabei öffnet sich vor dem Blick seiner Seele das ganze Welten-Sein. Von nun ab umgibt das Geringfügigste, was er tut, ein Glorienschein. Und jeder fühlt diese stille, unfaßbare Glorie wie eine milde Wärme auf sich einströmen, selbst die Volksmenge, deren Huldigung an Sachs zum Schluß des Werkes im Grunde die instinktive, nie aussterbende Verehrung des Sänger-Typus unter den Menschen durch die „Armen" ist. Daher gewinnen durch Sachs alle die bunten Bilder und Gestalten des Meistersingerwerkes, die es ja auch mit dem „Pfeifertag" gemein hat, eine höhere Wirklichkeit, nämlich die Wirklichkeit der Musik. Dabei schwebt Sachsens Gestalt wie der unsichtbare Geist über den Wassern, der ihre chaotischen Fluten durchsonnt und ordnet. Sachs lebt ein „musikalisches Leben", unter welchem die alten Musikschriftsteller einen harmonisch-schönen und hohen Lebenswandel verstanden, er ist die verkörperte Wirklichkeit der Musik, die den Schein und die Lüge der Dinge zerreißt. Im „Pfeifertag" nun findet man kein Zentrum als eine verkörperte Wirklichkeit der Musik, sondern nur Allegorien, d. h. weitläufige Umschreibungen äußerlicher Vorgänge. Das ist der Kardinalfehler und zugleich das Opernhafte aller modernen musikalischen Bühnendichtungen. Entweder ist die Handlung eine aufgeputzte Allegorie fabelhafter oder anekdotischer Begebenheiten, oder eine umständliche Allegorie von des Dichters eigenem, aber subjektiv-beschränkten Empfinden, das nicht in die blauen Weltweiten der Seele erobernd hinausschweift. Die neuen dramatischen Tondichter gehen stets von unbestimmt wogenden, allgemeinen Gefühlen und Stimmungen, sozusagen vom Orchester aus, nie vom Drama, von der Welt der Musik; denn diese Welt ist etwas Bestimmtes, Ganzes, Volles, Großes, Geordnetes. Sie drücken zwar, von ihrem subjektiven Empfinden besonders gefärbt, etwas aus, wie Liebe, Haß, Furcht, Zorn usw., aber sie können nicht jene eigentümliche, selbstherrliche und dennoch typische Welt der Seele gestalten, und deswegen bleibt immer zwischen ihren opernhaften Schöpfungen und einem wirklichen Worttondrama ein Rest, das, was man „das Letzte" nennt, und was den großen Unterschied zwischen Wagner und den

andern ausmacht. Die durch Wagner für die Bühne eroberten neuen Seelenwerte verflüchtigten sich unter ihren Händen wieder zu bloßen sinnlichen Farbenwerten. Ihre Werke sind nicht (Musik und Sein sind identisch), sondern bedeuten nur, sind nur Allegorien der lauten Welt des Tages, die so herzlich wenig mit Musik zu tun hat. Allegorien, die trotz sorgfältig aufgetragener, mit allen „Errungenschaften der Neuzeit" angefertigter Schminke, nur allzubedenklich an das starre Totenantlitz von weiland „Oper" gemahnen.

Nun möchte ich aber auf etwas Erfreuliches, wenn auch nicht Neues, im „Pfeifertag" aufmerksam machen. Ich meine die Mitwirkung der Effekte an der Handlung. Im „Pfeifertag" merkt man sehr deutlich die Wendung zum Bessern in dieser Hinsicht. Das Gewitter zum Beispiel. Lange vor seinem Erscheinen wird es auf die natürlichste Weise vorbereitet im ersten Akt, dritte Szene: Weihdampf (mit der Hand über den Augen ausblickend): „Den Pfeifertag, den hohen, scheint Wetterumschlag zu bedrohen" — u. s. w. Weiter merkt man noch nichts von dem Gewitter im ganzen ersten Akt, erst im zweiten bricht es los. Aber wie trefflich vermählt es sich da mit dem Gezänk der Menschen, weil die Elemente der Musik verwandt sind, und steigert die Ausdrücklichkeit und Lebendigkeit der Szene. Ferner wird sein Erscheinen so eng mit dem ausschlaggebenden, übermütigen Plan des Pfeifers Velten verknüpft, daß es nicht wie der bekannte deus ex machina auftritt, sondern sich organisch und notwendig in den Gang der Handlung einfügt. Und das ist der eigentliche Vorzug, den ich andeuten wollte: die im musikalischen Drama so nötige, diffizile Kunst, die theatralischen Effektmittel organisch und daseinsberechtigt in die Handlung zu weben. Sie scheint mir im „Pfeifertag" mit ziemlichem Glück durchgeführt zu sein — das einzige überhaupt, was man von Wagner bisher begriffen und gelernt hat.

Sind die Werke eines Künstlers Allegorien, so ist er selbst eine. Laß den, welcher heroische Gedichte schreiben möchte — sagt Milton — sein Leben zu einem heroischen Gedicht machen. Am Ende liegt doch alles in der Persönlichkeit des Schaffenden. Wagner, der weit über sich hinausblickte in die Zukunft und, wie ein Heros, über sein Ziel sich selbst vergaß, da er am All=Geist teilhatte, vermochte auch große Gestalten, wandelnde Welten zu erschauen und zu erschaffen; vermochte uns eine große Kunst zu geben, an welcher die Männer der verschiedensten „Richtungen" nicht rütteln können. Richtung, Mythus, Legende, Sängerzünfte tun es freilich nicht. Unsre dramatischen Tonsetzer sind keine starken Dichter und also keine starken Persönlichkeiten. Sie schaffen nicht über sich hinaus, sondern suchen nur das Vergangene und einander im Wettbewerb zu überbieten. Und sie schaffen nicht über sich hinaus, weil sie die heilige Not dazu nicht treibt.

Den Nächsten zu lassen in den Gräben,
dazu bedarfs nicht viel;
aber ihn aus sich herauszuheben,
das ist der Künste Ziel!

.... Verse aus dem „Pfeifertag“. An Gefühlen, Stimmungen, selbst Absichten, fehlt es nicht, aber — — — — — —!!

So lebt denn der Geist von weiland „Oper“ fort? „Ich glaube“ — schmunzelt behaglich der genießende Philister — „er wird noch lange leben“.

Georg Gräner.

Die kritische Großmacht Wiens*).

— — Eines Tages, wir saßen eben beim Tee und unterhielten uns mit einigen jungen Leuten, die gerade da waren, stürzte der Professor bei der Tür herein und auf mich los. Er rief schnell nach allen Seiten hin: „Guten Abend! Guten Abend!“, zog seinen Havelock, von meinem Bruder Ernst „Flugmanterl“ genannt, fester um die Schultern und begann sehr aufgeregt: „Liebe, teure Freundin, bitte, bitte, kommen Sie sofort mit mir, es handelt sich um eine Sache von höchster Wichtigkeit, es hängt unendlich viel davon ab. Ich beschwöre Sie, nehmen Sie nur einen Mantel um und kommen Sie“. Er stand atemlos mitten im Zimmer und wühlte mit allen zehn Fingern in seinen wallenden Haaren herum. Ich sprang auf, nahm Jacke und Hut, die Mama fragte ihn: „Ja, um Gottes willen, was ist denn?“ Er aber winkte energisch mit der Hand

*) Im Wiener Verlag ist soeben ein Buch erschienen, dem viele Leser zu wünschen sind. „Der Roman der Gräfin Elva“ ist kein Schlüsselroman, wofern man mit dem häßlichen Wort Begriffe wie Sensation und Skandaliersucht verknüpft. Dieses Buch entstammt nicht der kalten Absicht eines Schriftstellers, Aufsehen zu erregen, sondern dem heißen Drang eines Menschen, sich von schweren Erlebnissen zu befreien. Es ist Zufall, daß in das Leben der pseudonymen Gräfin Elva Männer und Frauen von europäischem Namen eingegriffen haben; wo sie die namenlosen schildert, ist sie nicht weniger fesselnd, ergreifend, belustigend. Man wird sagen, daß diese Berühmtheiten denn doch unkenntlicher zu machen gewesen wären als durch bequeme Namensänderungen, die keinen Schutz bieten, und man wird diese Möglichkeit höchst gelehrt aus der Literaturgeschichte aller Völker und Zeiten beweisen. Nur daß die Verfasserin keine Künstlerin ist, sondern eine Dilettantin; nur daß sie durch den Versuch, ihre Erlebnisse sozusagen zu objektivieren, ihren Reiz zerstört hätte. Wo sie sich, um dem Buch einen äußern Abschluß zu geben, eine Vermählung mit einem Lord ausdenkt, wird sie romanhaft im schlechten Sinne.

ab und sagte: „Ich kann es Ihnen nicht sagen, Frau Gräfin, ein andres Mal, vertrauen Sie mir nur jetzt Ihre Tochter an, ich bitte Sie darum". Die Mama antwortete: „Aber bitte, ja," und wir gingen. — —

Auf der Straße fragte ich natürlich sofort, was denn los sei, er aber erwiderte geheimnisvoll: „Sie werden es gleich erfahren". Als wir in sein Zimmer traten, sah ich dorten im Schein der roten Stimmungslampe zwei meiner Kollegen aus dem Burgtheater, einen ältern und einen jüngern Herrn. Die beiden begrüßten mich sehr feierlich, und der Professor sagte sehr aufgeregt: „Hier bringe ich Ihnen die gute, gute, treffliche Harden". Die beiden sahen mich eine zeitlang prüfend an, wie Verschwörer einen eben neu hinzugekommenen Genossen, dann begann der ältere: „Ja, die Sache, um die es sich handelt, ist eigentlich sehr einfach, kann Ihnen aber sehr großen Nutzen bringen. Also" .... er sah mich noch einmal streng an, schien von meinem Gesichtsausdruck befriedigt — ich weiß nicht, war er ihm blöd oder gescheit genug — und fuhr fort: „Also — — ich weiß nicht, ob Sie wissen, daß der Kritiker Reitl von der Presse eine sehr liebe und gescheite Frau hat? Diese Frau nun hat, wie ich glaube, früher einmal mit der Frau Kranz verkehrt und ist dann zu ihrem großen Leidwesen durch ein Mißverständnis mit der Frau Kranz auseinandergekommen. Das war ihr, wie gesagt, sehr schmerzlich, weil sie wirklich aufrichtige Sympathie für unsre liebe, prächtige Kollegin empfindet und — und — mit einem Wort, es wäre der Frau Reitl sehr viel daran gelegen, diesen Verkehr wieder anzuknüpfen ... Ich weiß nun, daß Sie, liebe Harden, mit der Kranz so gut stehen, daß es für Sie eine Kleinigkeit sein wird, die Sache in Ordnung zu bringen ... Die Frau Reitl hat auch sehr viel Einfluß auf ihren Mann, welcher auf das Urteil seiner Frau sehr viel gibt, und ich glaube, es wäre für Sie nicht unangenehm, den Kritiker Reitl zum

---

Bis dahin aber erzählt sie — in den ersten zwei Dritteln einem wiener, im letzten Drittel einem berliner Freunde — ganz naiv und treu, ohne eine Figur, eine Situation oder auch nur eine längere Replik zu erfinden, erzählt sie, was sie erlebt hat, und tut es umso unbefangener, als sie dabei an eine spätere Veröffentlichung der Erinnerungen nicht im entferntesten denkt. Jene beiden ersten Leser haben sie dann doch dazu bestimmt und sehen heute mit Freude, daß sich der Duft der vertraulichen Niederschrift unversehrt ins Buch gerettet hat. Dieser köstliche Duft soll hier nicht kritisch beschwatzt werden. Ich will nichts, als auf dieses echte und ehrliche document humain aufmerksam machen, und bedaure nur, für eine Unterstützung meiner Empfehlung auf die oben wiedergegebene Episode angewiesen zu sein. Sie gehört keineswegs zu den starken Partien des Buches und gibt nicht einmal einen Begriff von seinem ganz besondern Wesen. Ich glaubte aber für die „Schaubühne" einen Abschnitt wählen zu sollen, der nicht allein für den Humor und die absichtslose Charakterisierungskunst dieses reichen Naturells, sondern auch für gewisse wiener Theaterverhältnisse bezeichnend ist. S. J.

Freund zu haben" . . . Er schwieg. Ich dachte nach und überlegte. Ich wußte ganz genau, daß die Kranz, falls ihr die Frau Reitl unsympathisch war, mit dieser nie wieder verkehren würde, doch wollte ich sie erst darum fragen, weil mir das ja in keinem Falle schaden konnte. Meine beiden Kollegen sahen mich sehr erwartungsvoll an, und ich sagte: „Ja, wie stellen Sie sich das also vor?" — „Oh, das ist ganz einfach", begann der ältere wieder, „Sie werden der Frau Reitl einen Besuch machen und dabei möglichst unauffällig von der Frau Kranz zu reden anfangen. Dann wird Ihnen die Frau Reitl Grüße für die Kranz auftragen und dann werden Sie nach einiger Zeit wieder hinkommen und der Frau Reitl womöglich eine Aufforderung der Kranz, sie doch einmal zu besuchen, mitbringen. Glauben Sie, daß dies möglich sein wird? Sie müssen ja die Frau kennen". Ich war innerlich gar nicht von dieser Möglichkeit überzeugt, sagte aber nur: „Ich werde es jedenfalls versuchen". Darauf bestimmte er mir einen Tag, an welchem ich die Frau Reitl besuchen, sollte und ich willigte ein. Der Professor erhob sich befriedigt, lief im Zimmer auf und ab und erzählte den beiden Herren, was die Kranz für ein herrlicher Charakter sei, was ich für eine schöne Seele habe, und daß er der überhaupt treueste Freund der Welt sei.

*

Einige Tage darauf ging ich zu Frau Reitl. Ich wartete kurze Zeit in einem Salon, als plötzlich eine Frau eintrat, die äußerst spaßig aussah. Sie war dick und hatte einen schwarzen dekolletierten Schlafrock an, aus welchem ein ungeheurer Kropf, verziert mit drei Korallenschnüren, hervorragte. Das Gesicht schien eines von den alt und häßlich gewordenen Rassegesichtern, von denen man, trotz der Versicherung älterer Leute, nie glaubt, daß sie jemals schön waren. Ein üppiger Schnurrbart zierte die Oberlippe, und der Backenbart schien auch unrasiert. Das gräßlichste aber war die ungeheure wildlockige schwarze Perücke, unter welcher im Nacken ein paar dünne, grauweiße Haare hervorkamen. Auf dieser Perücke schwebte ein kokett gebundenes rotes Seidentücherl. Ich gab mir alle Mühe, konnte aber trotzdem ein leises Grinsen nicht unterdrücken, welches von ihr aber freundlich aufgefaßt wurde. Wir waren bald bei unserm wichtigen Gesprächsthema angekommen, und sie erzählte mir nun, wie unendlich sympathisch ihr die Frau Kranz immer gewesen sei; wie sie wüßte, daß die Kranz nur von falschen Freundinnen umgeben sei, und daß es ihr sehr leid sei,, durch ihre Kränklichkeit, welche sie am Besuchemachen hindere, mit ihr auseinandergekommen zu sein. Zum Schluß entließ sie mich sehr gnädig und versprach mir, mit der Miene, als würde sie ein Königreich verschenken, mich mit ihrem Mann bekannt zu machen . . . . Beiläufig acht Tage nach diesem Besuch spielte ich am Burgtheater eine neue kleine Rolle, welche mir garnicht lag. Ich war schlecht und kränkte mich darüber. Als ich aber am Tag nach der

Premiere erwachte, brachte mir meine Mama die Presse, in welcher der Reitl fünf bis sechs Zeilen über mich und meine schöne Leistung geschrieben hatte. Der Briefträger brachte mir am selben Tag noch dreimal dieselbe Kritik, welche mir, rot umrandet, von Professor X., dem ältern Kollegen und meiner Theaterfriseurin zugeschickt wurde. Auf der Sendung des Professors stand, nebenbei von ihm geschrieben: „Da sehen Sies! Ich bin überglücklich!"

*

Als ich aber der Frau Kranz schüchtern die Grüße der Frau Reitl ausrichtete, sagte sie: „So, so, die laßt mich grüßen? Na, weißt du, das ist auch eine Person, wo man nie genau weiß, wie man dran is. Überhaupt der Reitl . . . Na ja, g'scheit is er schon, aber wenn man weiß, wies erreicht wird, liegt einem an die guten Kritiken nimmer so viel." Als ich ihr aber andeutete, daß die Frau Reitl ihr doch sehr gerne einen Besuch machen würde, machte sie das gewisse, keinen Widerspruch duldende Gesicht und rief: „Na, na, laß mi aus, fallt mir gar net ein. I mag net. Mir is die z'wider." Ich wußte, daß in so einem Fall mit meiner Freundin Kranz nichts zu machen sei, und eigentlich war ich fast froh. Mir war die alte Reitl ja auch ekelhaft. Dies war und blieb meine einzige Annäherung an die Kritik.

Der neuste Blumenthal.

A.: Hast Du den neusten Blumenthal gelesen?
B.: Wirklich nicht!
A.: Das ist aber schade — er ist ausgezeichnet.
B.: Spaß?
A.: Nein Ernst! Eine Aufgabe — originell erfunden und geradezu künstlerisch in der Lösung!
B.: Erlaube — sprichst Du von Oskar Blumenthal?
A.: Allerdings — von Dr. Oskar Blumenthal. Bei Scherl wars abgedruckt.
B.: Und im Ernst gut?
A.: Ja doch! Wie da der König zu den Bauern gestellt ist — das ist von einer Feinheit!
B.: Ein soziales Drama also?
A.: Und diese Dame! Wie meisterhaft geführt in jedem Zug — wie apart schon in der Anlage; bei scheinbar völliger Freiheit doch auf allen Seiten gehemmt. Das alles so eigenartig — und einfach dabei!
B.: Hör auf — mir schwindelt. Wo stand das?
A.: Ich sagte ja bei Scherl, im „Tag" — in der Schachspalte. Eine der feinsten Schachaufgaben, die mir je vorgekommen sind.

Fero.

Rundschau.

Stoessl und sein Kainz. Eine Antwort auf die Antwort, wenns erlaubt ist. Erstens und vor allem: Ich muß es als ehrlicher Kritiker, der nicht beschwätzen, sondern durchleuchten und, wenn irgend möglich, analytisch-synthetisch nachweisen will, durchaus verschmähen, den Schauspieler als einen Künstler zu betrachten, dessen Bedeutung anders als auf der Bühne und durch die Rolle geoffenbart wird, als einen selbständigen Schöpfer von Kulturwerten und Kulturbildern. Das ist feuilletonistische Phantasie-Arbeit, Schauturnen des Stils. Zweitens: Die „Unmöglichkeit für den Heutigen, so Jüngling zu sein wie der Goethesche Tasso" leugne ich ja nicht. Ich behaupte aber diese Unmöglichkeit auch für die Menschen zu Goethes Zeit, für die Menschen zu Torquatos Tassos Zeit, für die Menschen jeder bisherigen Zeit. Vielleicht erfüllen spätere Geschlechter die uns unerreichbaren Maße innerer menschlicher Schönheit, die Goethe in seinen Stildramen vorgebildet hat. Sie in ahnungsreicher Ekstase an sich selbst, nicht aus sich selbst, nachzuschaffen, sie für die sinnliche Täuschung weniger Stunden gegenwärtig erscheinen zu lassen, das ist die erhabene Aufgabe des Schauspielers. Diese wird allerdings jetzt komplizierter als je; aber — drittens: nicht etwa wegen unsrer romantischen Ferne von jener klassisch großen Welt, sondern im Gegenteil wegen unsrer intellektuellen Annäherung an sie. Wir sind endlich doch so nahe gekommen, daß wir ungefähr übersehen können, wie weit wir noch dahin haben. Und nun kann freilich nur noch das Vollkommenste zur Täuschung hinreichen. Einzig dieses zu erschaffen, ist die Sache des Schauspielers. Sein Ringen darum kann — viertens — sehr interessant, aber niemals ein Kunstwerk an sich sein. Mißlingt es, so hat, meine ich, der Schauspieler das Recht verwirkt, für einen einwandfesten Repräsentanten dieser Rolle auch in unsrer Zeit zu gelten. Dieses Mißlingen mag ebenso gut seelische wie körperliche Ursachen haben. Sich in die seelischen ausschließlich und mit apodiktischen Gewißheiten der Voraussetzung zu vertiefen, halte ich für einen schönen feuilletonistischen Trik, aber für denk-unehrlich. Denn, noch einmal, wir wissen nichts von der Seele eines andern. Das innere Verhältnis von Josef Kainz zu seiner Rolle lasse ich mir von niemand als höchstens von Kainz selbst ausdeuten; und auch ihm werde ich aus begreiflichen Gründen nicht ohne weiteres glauben. Keinesfalls aber kann ihn nur „sein romantischer Widerspruch zum Lebensstil der großen Tragödie" gehindert haben, jeden höchsten Anspruch an die Gestaltung des Tasso harmonisch zu erfüllen. Dieser Widerspruch — wenn er bestehen sollte — hat ihn ja vor sechs, acht Jahren noch nicht gehindert, der vollkommenste Romeo, Mortimer, Don Carlos zu sein; hindert ihn heute nicht, einen Franz Moor von idealer Einheit, Größe, Echtheits des Stils zu spielen. Dieser Widerspruch scheint vor jenen paar Jahren noch so wenig fühlbar gewesen zu sein, daß Kainz überhaupt für einen ausgesprochenen „Kostümspieler", das heißt also im Jargon des Metiers für einen geborenen (tragischen) Stilisten galt und für einen recht mäßigen Darsteller moderner Rollen, in denen sich doch, sollte man meinen, seine romantischen Zweifel und Gefühlswirrnisse bis ins Tiefste hätten ausleben können. Jener Widerspruch kann also (immer vorausgesetzt, daß er wirklich besteht) nicht ein eingeborenes Element seiner modernen Seele, sondern — fünftens — nur ein Resultat seiner Entwicklung

sein. Dieser im Umkreis des gegenwärtig Erkennbaren nachzuspüren, habe ich in meinem Artikel versucht. Dabei bin ich gewiß zum großen Teil von dem ausgegangen, was ich sehe und höre, was den sinnlichen Eindruck erwirkt, vom Physischen. Denn ich meine, wofern wir uns nicht in vage Symbolik, Zeichendeuterei und halbphilosophischen Schwall verlieren sollen, so müssen wir endlich daran gehen, die Kunst des Schauspielers, wie jede andre Kunst, von ihrem Material aus verstehen zu lernen und zunächst die Behandlung und Wirkung dieses Materials fest im Auge zu behalten, wenn wir uns die ideelle Bedeutung des Geschaffenen erschließen wollen. (Als Musterbeispiel führe ich Julius Babs „Bassermann" an, der kürzlich hier erschien.) Das scheint Otto Stoessl als zu äußerlich, als nicht genügend „seelisch" zu verachten. Aber — sechstens: Wie viel geheimnisvoller und furchtbarer ist dieses „Äußerliche", als ihr glaubt! Und wie viel ergebnisreicher und fördernder für uns alle wäre die Möglichkeit, es durchdringend zu begreifen, als die Fähigkeit, mit unzähligen Metaphern zwischen den Worten: Individualität und Kultur, Seele und Zeitempfinden blitzlichternd herumzufahren! Willi Handl.

Rezitationskunst. Im „Verein für Kunst" leitete unlängst Richard Dehmel seine Rezitation Goethescher Lyrik mit sehr beachtenswerten Bemerkungen über die Kunst, lyrische Gedichte vorzutragen, ein. Er wies zunächst darauf hin, daß die Kunst des selbständigen, von instrumentaler Begleitung losgelösten Gedichtvortrags keine Tradition habe und haben könne, denn sie sei kaum mehr als hundert Jahre alt. Die Antike habe so wenig wie das Mittelalter einen andern als den musikalischen Vortrag lyrischer Dichtungen gekannt, die didaktische Poesie des siebzehnten Jahrhunderts sei ohne eigentliche Lyrik gewesen, so daß das selbständige ungesungene Lied erst seit Goethe existiere. Der Vortrag dieser Lieddichtung ist nun aber ganz in die Hände des einzigen damals existierenden öffentlichen Vortragskünstlers geraten, in die Hände des Schauspielers. Die Konvention des Theaters beherrscht und korrumpiert bis heute die lyrische Deklamation. Der Grund für den Unsegen dieses Zustandes ist klar: Die Kunst des Schauspielers erwächst an der „Rolle", die nur ein Bruchstück des dramatischen Gesamtkunstwerks ist, also ohne vollkommene Harmonie mit scharfen psychologischen Kontrastwirkungen gestaltet werden kann. Dies Gestaltungsverfahren wendet nun der Schauspieler auf das lyrische Gedicht an, das ein vollgeschlossenes Gesamtkunstwerk ist, wie nur das ganze Drama. Ein lyrisches Gedicht recht vortragen, heißt aber: seine Harmonie, seine künstlerische Einheit zum Schwingen bringen, nicht: es in scharfe psychische Antithesen und Pointen auflösen. Der heutige Deklamator der Schauspielschule bietet nach Dehmel „ein Chaos deklamatorischer Kontrastkunststückchen" statt der ruhevoll einenden Energie des Grundrhythmus, den im Klang des Gedichts über allen psychischen Widerstreit festzuhalten, ja gerade die künstlerische Tat des Lyrikers war. Der Schauspieler als der geborene Teil-Künstler verfehlt regelmäßig diesen harmonischen Grundton. Was der lyrische Dichter durch Dehmel für den Vortrag seiner Kunst fordert, ist „mehr Hingerissenheit im ganzen, mehr Verhaltenheit im einzelnen". Nicht sinnige Finessen müssen pointiert werden — der Rhythmus des Ganzen muß erklingen: denn dieser Rhythmus ist letzten Endes der „Sinn" des Gedichtes. — — — Wie schön die

folgende Rezitation die Theorie Dehmels rechtfertigte, beweist vielleicht am besten die Tatsache, daß die tiefste Vortragswirkung vom zauberischen Klang jenes Gedichtes „Um Mitternacht" ausging, von dem Goethe selbst zugestanden hat, daß es sich fast völlig der Möglichkeit logischer und selbst psychologischer Analyse entziehe. Bb.

Pachmann und sein Publikum. Wladimir von Pachmann Chopin spielen zu hören, ist ein auserlesenes Fest. Pachmann Chopin spielen zu sehen, ist eine Strafe. Aber das Konzertpublikum Berlins, das sonst sehr von sich eingenommen ist, zieht es vor, ihn spielen zu sehen. Leute, die sich sonst in den auffallendsten Versunkenheitsposen gefallen, wenden wie fasziniert keinen Blick von dem Antlitz des Pianisten. Denn er spricht ja mit ihnen. So herablassend ist er. Und dann wirft er ihnen Fratzen zu.

Ursprünglich konnte Pachmann — selbst ergriffen — nicht umhin, seine Hörer während seines Spiels durch Gesten auf besondere Schönheiten aufmerksam zu machen. Das war neu. Und da das Originelle doch immer die größte Anziehungskraft ausübt, strömte das Publikum zu Pachmann. Dieser aber, dem wohl bekannt war, wodurch er wirkte, erweiterte den Kreis seiner Gesten mehr und mehr. Er macht jetzt auf die Schwierigkeiten aufmerksam, wenn er etwa eine Stelle mit der linken Hand allein spielt, und zeigt seinen Freunden jeden Schweißtropfen, den seine Kunst aus ihm herauspreßt. Und in der Tat: seine Gebärdensprache ist komisch. Selten bringt es ein Clown zu solcher Meisterschaft. Was Wunder, daß die Leute dann klatschen, wenn er auch nur hinter dem Diener die Faust ballt, weil der ihm den Bock nicht zu Dank hingestellt hat.

Auf diese Art wird ein erstrebenswertes Ziel erreicht: Künstler und Publikum kommen sich immer näher. Und schließlich unterscheiden sie sich fast nur noch durch die Art, wie sie ihre Würde außer Acht lassen. Felix Heilbut.

Schauspielerrecht. Wenn bisweilen ein Jurist, dem die rechtlichen Verhältnisse zwischen Theaterunternehmern und Bühnenmitgliedern nicht ganz vertraut sind, über den bandwurmartigen, paragraphenreichen Engagementsvertrag der Schauspieler gerät, so sträubt sich ihm das Haar, und er glaubt sich in die Zeiten mittelalterlicher Rechtsinstitutionen versetzt. Aber wenn es auch nicht leicht, ja nicht einmal möglich sein wird, die eigentümlichen Rechtsverhältnisse des Theaters auf eine einfache Formel zu bringen, so wird doch mit einer Reihe von Einzelheiten aufgeräumt werden können und müssen, die in unserer Zeit nicht nur unbegreiflich erscheinen, sondern auch durch die besondern Bedingungen, durch die sich das Rechtsverhältnis des Schauspielers und Sängers regelt, nicht gerechtfertigt sind. Statt aller Ausführungen ein krassestes Beispiel: „Telegramme, die vor oder während der Aufführungen einlaufen, dürfen dem Darsteller nicht ausgehändigt werden"! Freudige und erschütternde Ereignisse sollen ihn in seiner Tätigkeit nicht berühren. Früher durfte er auch nicht radfahren, vor allem nicht am Tage der Aufführung und auf dem Wege zum Theater, um nicht unvorhergesehene Störungen gewärtigen zu müssen. Muß man sich da nicht wundern, daß er in jedem beliebigen Restaurant speisen, ohne Aufsicht eines Theaterdieners quer über die Straße gehen und sich sonstigen Gefahren der Großstadt aussetzen darf? M.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Friedrich Halm und Julie Rettich.

Zum hundertsten Geburtstag des Dichters.

(Nach ungedruckten Quellen.)

„M. G. u. J." Von der „Griseldis" ab gibt es kaum eine größere oder kleinere Dichtung Halms, deren Handschrift nicht diese Initialen trüge. Ihre Auflösung ist leicht: „Mit Gott und Julie". Durch mehr als dreißig Jahre hat ein Bündnis zwischen dem Dichter und der Künstlerin bestanden, für das die Bezeichnung Freundschaft nur ein dürftiges, banales Wort wäre, während die landläufige Benennung Liebe einen völlig falschen, leicht mißzudeutenden Zusatz in ein Verhältnis brächte, das auf dem eingehendsten, selbstlosesten Verständnis der beiden Naturen, dem unbefangensten Zusammenleben, ohne jeden Gedanken innigerer Beziehungen, begründet war. Julie Rettich ist weder aus Halms Leben noch aus Halms Schaffen hinwegzudenken, wie auch sie wieder als Interpretin seiner Dichtung sich ihre künstlerische Bedeutung am Hofburgtheater gesichert hat.

Karl Rettich, Julie Rettich, Friedrich Halm — zwischen den beiden Männern steht die Frau; sie hat es verstanden, dem Gatten nichts an Liebe zu entziehen, und zugleich dem Freunde ihr volles Herz nie vorzuenthalten. „Drei Seelen und ein Gedanke", sagte man scherzhaft in Wien, das bekannte Gedicht Halms variierend. Erkrankt Halm, wie einmal während seiner karlsbader Kur, so läßt sie Haus und Familie und eilt zu seinem Beistande; er ist nicht nur ein häufiger Gast — den größten Teil des Jahres weilt er in der reizenden Besitzung in Hütteldorf, deren Miteigentümer er war, als ständiger Hausgenosse — er übernimmt während der vielen Gastspielreisen des Paares die volle Sorge für ihr Töchterchen, später für die Enkelkinder; dafür verfaßt Frau Julie mit eigener Hand den Küchenzettel für die Dauer ihrer Abwesenheit. Und nicht einmal der jungen Frau hat sich ein böses Wort der Verleumdung nahe gewagt, nicht eine Regung des Unwillens oder der Eifersucht spricht aus den zahlreichen Briefen des Gatten. Es war ein für die Welt und für die Beteiligten gleich selbstverständlicher Dreibund, der

da geschlossen war. Nur eine hohe, unnahbare weibliche Sittlichkeit macht einen solchen Zustand möglich. Julie Rettich war im besten Sinne des Wortes eine Künstlerin der Freundschaft: was sie Friedrich Halm im großen gab, haben in kleinerm Ausmaße Faust Pachler und Gustav zu Putlitz erfahren, und selbst die Jugend, wie Eduard Tempeltey und Paul Heyse, liegen huldigend zu den Füßen einer Frau, die niemals wirklich schön genannt werden konnte. Diese Wirkung übte sie, abgesehen von ihrer geistigen Kraft, durch die hingebende Selbstverleugnung, mit der sie ihre Interessen denen der andern hintansetzte. Was sie einmal an ihre Tochter schreibt, gibt ihr ganzes Wesen: „Kannst Du denn nie fühlen, daß man besser für andre lebt als für sich, und daß es nicht der Mühe wert ist, für sich selbst zu leben?"

So hat sie als Mutter wie als Großmutter ihr tiefes Fühlen, alle ihre Kräfte hingegeben für ihre Familie. So großartig eine solche Opferfreudigkeit erscheinen mag, auch für sie hat die Bewunderung eine Grenze. Ihre blinde, immer verzeihende Liebe hat wenig Dank geerntet gerade von denjenigen, welchen sie sie mit vollen Händen zuwarf. Ihrem einzigen Kinde, ihrem Abgott, ebnete sie, mit Aufbietung aller ihrer finanziellen Kräfte, die leidenschaftlich erstrebte Laufbahn einer Sängerin. Es bricht ihr fast das Herz, wie ihre Mile fröhlich unbekümmert auszieht, um auf den Bühnen Italiens von Engagement zu Engagement, bis in die kleinste Nester zu wandern, ohne den heiß begehrten Erfolg zu erringen. Endlich hofft sie, nachdem der Impresario Merelli ihr Kind als Gattin heimgeführt, daß Friede in diese ruhelose, von unbefriedigtem Ehrgeiz verzehrte Seele einziehen werde — da muß sie es erleben, daß die junge Frau verzweifelte Klagen und Flüche gegen das Schicksal ausstößt, das sie mit der Last unerwünschter Mutterschaft segnen will, daß sie, von der Bürde des Kindes befreit, getrennt von ihrem Gatten, der vergebens ihre aussichtslose Bühnenlaufbahn zu verhindern suchte, wieder von Ort zu Ort jagt, nie zufrieden, nie glücklich, aber doch achtlos für die weitgeöffneten Arme der Mutter, für das lockende Elternhaus. Ergreifend klingen die Klagerufe der armen Frau, die den Briefen ihres Kindes entgegenfiebert, um immer wieder zu sehen, wie wenig sie verstanden wurde, wo sie sich an ein Herz wendet, das nicht so schlägt wie das ihrige. Und dabei findet sie doch stets Worte, die das geliebte Wesen dem heftigen Vater gegenüber entschuldigen: „Sei nicht gereizt und bitter, das ist Emilies Schicksal, das ist ihre fixe Idee, sie kann darüber nicht hinaus. Sie ließe alle Kinder von der Welt verschwinden, wenn sie eine große Sängerin werden könnte."

Was ihr die Tochter versagt, ersetzen ihr die beiden Enkelkinder. Ein Mädchen und ein Knabe kommen, kaum zur Welt gesetzt, in ihre Obhut, die Großeltern machen alle Leiden und Freuden, wie sie sonst den wirklichen Erzeugern vorbehalten bleiben, im vollsten, unerschöpf-

lichsten Ausmaße durch. Besonders die kleine Lili umgibt ein Kultus, der dem unbeteiligten Beobachter mitunter geradezu wie Abgötterei erscheinen will. Auch die Hausfreunde haben mitanzubeten vor diesem Idol, jede Geistesregung der Babies wird den aufhorchenden Verehrern in Wort und Schrift verkündet. Wenn Julie Rettich nach Berlin zum Gastspiel zieht, so weilen ihre Gedanken viel weniger bei den großen Aufgaben, die sie zu lösen hat, als in der Kinderstube, und ihre nächtliche Ruhe im Eisenbahnwagen ist durch die bange Sorge, wer das kleine Wesen ordentlich trocken legen werde, gestört. Für die Kinder arbeitet sie rastlos und erzwingt sich Gastspielurlaube, gegen den Willen des Direktors Laube, dessen Gunst sie auf diese Weise schnell verscherzt.

Und Halm läßt sich nur allzusehr in die Kinderstube und den Säuglingsdienst einspannen. Schon wie Mile fortzieht, tröstet er in Gedichten die verzweifelten Eltern, er bleibt ein treuer, freilich ungehörter Ratgeber des selbständigen Mädchens, und er wird der hingebendste Schützer der kleinen Autokraten, die er in unzähligen Gelegenheitsgedichten besingt, mit netten Theaterstücken für Festtage des Hauses Rettich ausstattet. So drehen sich die Briefe, die Julie, ihr Gatte und Halm wechseln, selten um literarische Fragen: die Obsorge für den Nachwuchs bildet den Gegenstand eingehender sorgenvoller Erörterungen. Genug des Unglücks war Halm in seinem Hause beschert: die Frau siechte durch lange Jahre dahin, sein Sohn Karl ging in Geistesumnachtung, seine Tochter wies ebenfalls starke Abnormitäten auf. So schloß er sich ganz an jenes Heim, das ihn mit Frieden und Glück umfing. „Wer die Lili nicht bewundert und ihre Großmutter nicht anbetet, der ist in meinen Augen nur ein Mittelding zwischen Affen und einem Tiere, das ich nicht nennen darf, weil Sie seinen Namen nicht leiden können, obwohl Ihnen seine Schinken nicht unangenehm sind.“ Das sind keine rethorischen Floskeln, die Halm da seiner Julie vorträgt — das ganze Fühlen des alternden Mannes teilt sich zwischen dem Kinde und der Frau.

Es ist nicht zu leugnen, daß dieses ganze Getriebe des Rettichschen Hauses einen starken Zug von Philistrosität aufweist: nicht nur, daß die Großeltern in ihrer blinden Liebe kaum über Wiege und Wickelband hinaussehen, auch die Geselligkeit des Hauses bewegt sich in den spießbürgerlichsten Unterhaltungen. Eine Clara Schumann kann sich nicht genug wundern, wie Königin Elisabeth und Thusnelda nach Haus komme und sich mit ihren Freunden bei Hammer und Glocke stundenlang vergnüge. Halm kann seine Partie Boston nicht entbehren, und auch nach Juliens Tode setzt er sich allabendlich zum Kartentisch mit dem müden, verdrossenen Rettich und einer alten stumpfsinnig gewordenen Haushälterin. Es ist eine scharfe Trennung zwischen der Künstlerin und der Frau: aller Idealismus und Schwung gehört der Bühne, die auf das schärfste vom Leben geschieden ist; von der Wahrheit des wirklichen Daseins führt

kein Schritt in das Gebiet des Theaters, das eine imaginäre Welt für sich bildet. Auf diese Weise ist Julie Rettich in ihrer schon früh bemerkbaren Neigung zur Rhetorik, in ihrer unwahr stilisierenden Manier immer weiter vorgeschritten trotz, allen Bemühungen, die Laube diesen Verirrungen eines wirklichen Talents entgegenzusetzen suchte. Sie wundert sich selbst, daß sie in Deutschland viel mehr Anklang findet als in Wien. Dort war sie dem Publikum manchmal geradezu unerträglich geworden, zumal, wo in Charlotte Wolter eine naturalistisch-tragische Kunst wie eine Erlösung begrüßt wurde.

Und auch Friedrich Halm wird durch ihre mächtige Persönlichkeit in einem engen Bannkreise, sehr zu seinem Schaden, festgehalten. Er war als Dichter keine selbständige feste Persönlichkeit: zuerst hatte sein Lehrer Enk ihn strenge gehofmeistert und ihn angehalten, Entwurf auf Entwurf zu liefern, ohne ein Werk ernsthaft in Angriff zu nehmen. Hat er bei den melker Philosophen manche heilsame Lehre für Technik und Sprache empfangen, so wird seine Unsicherheit immer größer. Nun führte ihm Julie Rettich seine „Griseldis", die bei der ersten Aufführung durch Schuld der Darstellerin nicht richtig durchgriff, zum Siege. Was ist natürlicher, als daß er in dieser Frau sein künstlerisches Ideal sah, das durch die immer inniger sich gestaltende Freundschaft auch zum Idealbild des Weibes überhaupt wurde? So schuf er nunmehr nur für sie und ihre Individualität. Fern vom Leben sucht er seine Stoffe: im Mittelpunkt steht immer ein hohes, edles Weib, das in sittlicher Reinheit duldet und in schönen Worten ihr Gemüt dem Zuschauer klarlegt. Seine Heldinnen besitzen die Kraft, für den geliebten Mann zu sterben, sie verstehen es, Barbaren zu sittigen, klug und wohlüberlegt zu sprechen und zu zergliedern; scharfen Charakteristiken oder ungestümen Leidenschaften weicht der Dichter immer aus, wo seine Schauspielerin versagt hätte. Mit Juliens zunehmendem Alter wurden auch die Frauen in Friedrich Halms Dramen zu Matronen, bis die „Thusnelda" alle die Vorzüge einer durchgearbeiteten Redekunst entfaltete. Aber als nach der Rettich die Wolter diese Rolle spielte, lautete das Urteil Ludwig Speidels: „Julie Rettich sprach sie; Charlotte Wolter spielte sie." Daß es den Stücken Friedrich Halms an Unmittelbarkeit, an Wahrheit fehlt, hat sie schnell altern und hinsterben lassen, mit der Künstlerin, die mit ihnen berühmt geworden war. Ob es ein Verhängnis war, daß die beiden so untrennbar aneinanderhingen, ob der Dichter oder die Schauspielerin sich anders entwickelt hätte, wenn sie sich nicht selbst gegenseitig so zusammengeschlossen, läßt sich schwer beantworten. Aber daß diese Gemeinsamkeit die Anlagen, welche in ihnen lagen, nicht zum Segen gefördert hat, läßt sich wohl behaupten. Daß ihr Geist stärker als ihr Talent war, ist das Urteil, das Laube abschließend und eigentlich vernichtend über Julie Rettich fällt.

Wie hilflos sich Halm fühlte, wenn er ihr fern war, das spricht jede Zeile seiner Briefe aus. Schon 1842 schreibt er ihr aus Köln: „Wissen Sie, was mir diese Reise so ernsthaft und wichtig macht, das ist die feste Überzeugung, daß lange von Ihnen fern zu bleiben, mir so unmöglich ist, daß ich, weiß Gott, käme es jemals dazu, darauf oder mit ginge." Oder 1855 aus Karlsbad: „Ich übersehe, was ich geschrieben, meine liebe Julie, und finde, daß Sie daraus nicht entnehmen können, wie sehr ich mich nach Ihnen sehne. Aber was soll ich machen? Wenn Sie sichs nicht vorstellen können, beschreiben kann ichs Ihnen nicht. Mir ist, als ob ich diese sieben Wochen in einem großen schwarzen Koffer, um nicht Sarg zu sagen, zubrächte." Sie ist sein treuer Beistand in den vielen Stunden des Mißmuts und des Verzagens, sie rüttelt sein Selbstvertrauen auf. „Ihnen fehlt nicht die Kraft, nur der Mut, nur die Zuversicht, Ihnen fehlt das richtende Auge, Sie wollen Ihr Urteil voraus wissen, um es ertragen zu können." Er vergilt ihr diesen Zuspruch mi begeisterten Worten über ihr Talent, an dem sie immer wieder zweifelt. und feiert ihr „gottgeborenes Genie": „Fühlen Sie endlich", schreibt er 1833 nach Berlin, „was Sie sind, die erste Schauspielerin Deutschlands und die beste in diesem Fache, einer Siddons, einer Schröder ebenbürtig, von den beiden Komödianten, Rachel und Ristori, nicht zu reden." Wenn etwas die engen Beziehungen noch fester knüpft, so ist es die „Fechter von Ravenna"-Affäre, bei der die Rettichs die einzigen Mitwisser der Anonymität sind und den Kampf mit Bacherl voll Entrüstung und Teilnahme für die Aufregungen, unter denen Halm schwer litt, mitmachen.

Jedes seiner Stücke überreicht Halm der Freundin in reizender Reinschrift mit einem Widmungsgedicht. Er begrüßt sie poetisch in verschiedenen neuen Rollen. Ganz eigentümlich, wie er unzufrieden ist, daß sie die „Sappho" zugeteilt erhielt:

„Verfehlt, durchaus verfehlt bey meinem Leben!
Wie konntest Du nur eine Sappho geben?
Wer glaubte, daß solch adelsstolzes Wesen
Sich Phaon zum Geliebten auserlesen?
Und wärs nur das — doch auch noch bleibt zu glauben:
Ein Herz, das Dein, wär möglich Dir zu rauben!
Und endlich sterben — Du wirst ewig leben!
Wie konntest Du nur eine Sappho geben?"

Mit dem Jahre 1864 beginnt das furchtbare Leiden, das Julie Rettich dem Tode zuführte. Mit heroischer Kraft trotzt sie den Schmerzen; die schwere Operationswunde in der Brust, geht sie auf Gastspiel; sie frohlockt, daß es ihr gelingt, das geliebte Kind über den Ernst ihrer Krankheit zu täuschen. Am 7. November 1866 zeichnet Halm folgenden „Klageruf" auf:

„Geh hin, geh hin, du dunkle Stunde
Und folg der andern dunkeln nach,
Denn jede schlägt mir Wund auf Wunde,
Und jede ist ein Leidenstag."

„Wirklich aus Juliens Munde und von ihr verfaßt.“

An ihrem Grabe, das ganz Deutschland umtrauerte, standen eng vereint Gatte und Freund. Sie haben sich beide in der Welt, aus der Julie geschieden, nicht mehr zurechtgefunden. Gegen den Rat Rettichs ließ sich Halm auf die General-Intendanz der Hoftheater ein, als müder, ruhebedürftiger Mann, ohne jeden innern Beruf, gegen ein Publikum und eine Kritik, die durch Laubes brüske Enthebung schon von vornherein dem neuen Chef feindlich gesinnt waren. Seine Direktionsführung bestätigte die schlimmsten Erwartungen; hilflos und tatlos verbringt er einige bittere Jahre. „Er hat ja in seinem Leben“, klagt Rettich der Tochter, „immer nur auf eine Stimme gehört, und die ist für ewig verstummt.“ „Wenn Mutter das wüßte“, ist der Refrain seiner trübsinnigen Briefe. Und wie er 1871 den Freund zu Grabe geleitet, kehren seine Gedanken immer wieder zu der entschlafenen Julie zurück. „Wer eine solche Frau verloren hat, der hat keine Berechtigung, weiter zu leben.“

Wir können heute dem Dichter Halm, der Schauspielerin Julie Rettich nur noch geschichtliches Verständnis entgegenbringen; aber ihr treuer Bund birgt so viel Menschliches und Großes, daß er das Andenken der beiden immer neu verklärt und heiligt.

Alexander von Weilen.

Spielmannslied.

Pfui Schmach: ein Gaukler bin ich worden,
Pfui Schmach —
Noch dröhnt daheim der Wind von Norden
Um unsern Felshof rauh und jach,
Noch klingen Dorfesglockentöne
Zu meines Vaters Walde hin,
Darin, den Kopf voll Glut und Schöne,
Als Kind ich einst gewandelt bin . .
Noch rauschen von den Hängen nieder
Die alten Bäche kalt und klar
Und singen traute, ernste Lieder
Vom Wald, der ewig ist und war . .
Noch fühl ich in den Heimatlüften
Die stolzen Knabenträume wehn,
Seh furchtlos mich vor Kampf und Klüften
Hinaus ins laute Leben gehn . .
Und schwürens heut die Wandertauben,
Die über Heimatfelder ziehn:
Nie würdens unsre Eichen glauben,
Daß ich ein Gaukler worden bin.

Rudolf Rittner.

(Aus dem Drama „Narrenglanz“, das im Verlag Oesterheld & Co. erscheinen wird.)

Berliner und Russen.

Wenn die Russen ein Drama unsers Klimas gespielt haben würden, dann sollte — wurde hier versprochen — ein Vergleich zwischen ihrer Theaterkunst und der unsern versucht werden. Nicht um die eine loben, die andre tadeln zu können, oder umgekehrt, sondern weil Vergleiche wertvolle Hülfsmittel zur Erkenntnis sind. Wo der Kritiker nur ein platonisches Verhältnis zur Sprache hat, da wird mehr denn je sein Teil bescheidenes Erkennen und Beschreiben, nicht Urteilen sein. Inzwischen aber ist der Russentaumel unter unsern Spreearistarchen so bedenklich angewachsen, daß Abwehren noch wichtiger wird als Abwägen. Erst war das Gastspiel der Moskauer das berliner Ereignis der ersten Märztage; jetzt ist es — wörtlich — das größte Ereignis unsrer Theatergeschichte seit dem Erscheinen der Meininger geworden. Anders geht es nämlich bei uns nicht mehr. Man ist entweder Chauvinist oder Auslandsnarr. Die Deutschen können entweder alles oder nichts. Etwas ist entweder von „epochaler" Bedeutung oder wertlos. Ein Mittelding gibt es nicht. Entweder — oder. „Laßt uns doch vielseitig sein! Märkische Rübchen schmecken gut, am besten gemischt mit Kastanien" — das Goethewort ist außer Geltung. Das slavische Theater darf nicht eine Schönheit für sich sein; daneben muß gleich das germanische und romanische Theater versagen und versinken. Aber wenn denn schon einmal gewählt werden soll, dann will ich wenigstens für die Berliner stimmen.

Ibsens „Volksfeind" offenbarte mit einem Schlage, daß die Hauptreize der russischen Aufführungen ethnographischer Natur gewesen waren. Hätten die Gäste mit dem „Volksfeind" eingesetzt, so wären manche Irrtümer vermieden worden. Man hätte, wäre an zweiter Stelle ein Tschechow oder Gorki gefolgt, nicht viel Aufhebens davon gemacht, daß tüchtige Schauspieler die Sitten und Gefühle ihres Volkes an sich und in sich haben, und hätte es so selbstverständlich gefunden, daß sie sie am besten zum Ausdruck bringen, wie man von deutschen Schauspielern eine endgültige, unanfechtbare Wiedergabe ihres Nationalbesitzes erwartet. Dann hätte man daran gedacht, wie nahe die Deutschen dem „Nachtasyl" kommen, wie fern die Russen dem „Volksfeind" bleiben, und hätte ohne weiteres den rechten Maßstab und Ton gefunden. Statt dessen ließ man sich von vier durch und durch russischen Vor-

stellungen betäuben, denen gegenüber der eine Ibsenabend wie eine Abwechslung, nicht wie ein Aufschluß wirkte. Ich will also um so nachdrücklicher sagen, was es mit diesem „Volksfeind" auf sich hat.

Die Russen spielen statt des einen „Volksfeind" drei Stücke: Die Häuslichkeit; Die Redaktion; Die Volksversammlung. Wir sehen nicht bloß rechts und links im Hintergrunde Wohn- und Speisezimmer der Familie Stockmann, sondern vor allem das Arbeitszimmer des Doktors, das Ibsen verbirgt, und das hier die ganze Bühne einnimmt. Man soll offenbar das Bild einer ganzen Wohnung vor sich haben. Das tägliche Leben in dieser Wohnung wird so abgemalt, wie es wirklich vor sich gehen kann. Es genügt nicht, daß der Doktor seine beiden Jungen des Zigarrenraubs verdächtigt: wir müssen sie auch lange Finger machen sehen. Es genügt nicht, daß wir einem Reinlichkeitsapostel wie Stockmann die bekömmliche Gewohnheit des Waschens zutrauen: er muß sich vor unsern Augen abtrocknen. Die Männer sind im ernstesten Gespräch, als sich höchst feierlich die Flügeltüre öffnet: Frau Stockmann tritt ein, macht die Männer verstummen, knixt ihr Pensum ab, schreitet zum Wandbrett, nimmt ihren Schlüsselkorb herab, knixt wieder und verschwindet. Daß bei jeder Gelegenheit längliche Gesangs- und Trommelkonzerte stattfinden, versteht sich bei diesem musikalischen Völkchen von selber. Der dritte Akt spielt im Redaktionsbureau des „Volksboten", der, nach den Verhältnissen des Badeortes, von einer Winkeldruckerei hergestellt wird. Bei den Russen gibts eine Scherlsche Anlage: riesige Maschinen, elektrisches Licht, Scharen von männlichem und weiblichem Personal. Es ist wichtiger, daß wir dieses Personal seine Mittagspause beginnen und beendigen sehen, als daß die Szene zwischen Petra und Hovstad unsre kostbare Zeit raubt: sie bildet nur die Peripetie des Stücks und kann mit Leichtigkeit gestrichen werden. Was ist das alles gegen die Volksversammlung! Ein schlichter Kapitän gibt einen leeren Raum seiner bescheidenen Wohnung dazu her; eine schwärzliche Masse von Plebejern drängt und ballt sich im Hintergrunde zu einem scheußlichen Etwas, zu der kompakten Majorität zusammen. Bei Ibsen und bei Brahm nämlich. Hier aber hebt sich der Vorhang über einem Prunksaal. Vier Matrosen in Extrauniform stellen Stühle für die Honoratioren. Die treten einzeln an: Offiziere mit ihren Damen und womöglich noch höhere Tiere. Natürlich auch Bettler und Krüppel. Es

entsteht Lärm. Ein Matrose hebt die heruntergefallenen Glaskörper hoch und zeigt sie allem Volke zur Beruhigung. Von solchen Scherzen wimmelts. Wer auftritt und wer — während der Rede — abgeht, wird glossiert. Ein Betrunkener genügt nicht, es sind zwei. Wenn sie stören, schreitet umständlich ein Schutzmann ein und führt sie ab. Zweimal! Im Vordergrund, sichtbar vor allen andern, sitzt eine Stenographin. Sie hat die erstaunliche Fähigkeit, sämtliche Reden mit Stift und Seele zugleich aufzunehmen. Manchmal springt sie auf und macht ihren Gefühlen Luft; einmal hüpft sie gar auf ihren Stuhl und applaudiert wie eine Rasende . . .

Das Prinzip dürfte klar sein. Ist eine naivere Verkennung dessen denkbar, was Kunst ist? Man will den lebendigsten Eindruck hervorrufen und häuft eine Unzahl kleiner Details, die keine andre Bedeutung haben, als daß sie im Leben allenfalls vorkommen können. Man ist im alten Irrtum befangen, daß das letzte Ziel der Kunst die Wiederholung der Wirklichkeitszüge sei. Das Ergebnis dieser Bemühungen ist ein Anblick — wie wenn man auf einem lebensgroßen Menschenbilde die Hand mit mikroskopischer Genauigkeit und demgemäß in einem abscheulichen Mißverhältnis zum übrigen Körper dargestellt sähe. Der Daumen ist so groß wie der Kopf. Die Stenographin ist so wichtig wie Stockmann. Für die Natur, die keine Nebendinge kennt, ist sie ja auch genau so wichtig. Aber die Kunst lebt einzig von dem Recht zur Ungerechtigkeit.

Die Kunst der Russen, wenn sie Ibsen spielen, ist tot. Ihr Stockmann kann sich weder gegen Ibsens noch gegen Bassermanns Stockmann behaupten und steht, bei dieser Methode, selbst in seinem eigenen mittelmäßigen Ensemble schwach und schief. Wir haben aus unserm Ibsen einen fünfundvierzigjährigen Thomas und einen fünfzigjährigen Peter Stockmann herausgelesen und sollen uns plötzlich an einen fünfundsechzigjährigen Thomas gewöhnen, der zwanzig Jahre älter ist als Peter. Ein schneeweißer Mann, der Großvater seiner Jungens, mit kurzsichtigen Augen und Oberlehrermanieren. Wenn er am Schluß des vierten Aktes mit seinen Jungens ein lebendes Bild stellt, so bringt er einen Zug von Sentimentalität in das Stück, der Iffland gemäßer sein mag als Ibsen. Von Ibsen hat Stanislawskis Stockmann nur die große, echte Reinheit. Es ist zu wenig für den grotesken Burschen und Strudelkopf, für das wilde und ganz jugendliche Temperament dieses lachenden und leidenden Edel-

menschen. Aus Ibsens Empörerstimmung wird müde Resignation, die das Zornwerk noch einmal in seinem Ton verfälscht, nachdem das unbewußte Virtuosentum der russischen Regie es in seinem Stil verfälscht hat. Es scheint nämlich ausgeschlossen, daß dieses Virtuosentum der Absicht entstammt, Effekte herauszuschlagen. Es ist wirkliche Ahnungslosigkeit. Wenn diese Leute drei sagen, wo ihr Dichter eins gesagt hat, so glauben sie, ihm dreifach treu zu dienen. Sie wähnen ganz naiv, ihr Naturalismus sei eine Art der Kunst, womöglich gar die Kunst, während er doch zur Kunst sich nur verhält wie ein Embryo zum lebendigen Menschen — man muß hindurch, aber wenn es dabei bleibt, so wird es eben keine Kunst. Sie sind im Stande einer Unfertigkeit, die der Überfertigkeit zum Verwechseln ähnlich sieht. Sie stellen sich mit Inbrunst in den Dienst des Dichters, und es hat den Anschein, als ob sie den Dichter in den Dienst des Theaters zwängen.

Nein, wir können gar nicht nachdrücklich genug gegen die Zumutung protestieren, die Theaterkunst einer fremden Nationalität vor unsrer eigenen zu schätzen Wie müßte man von Brahm reden, wenn man für die Russen Töne der Anbetung hat! Er wird immer wieder Anlaß zu kopfschüttelndem Widerspruch geben. Seine Zaghaftigkeit wäre komisch, wenn sie nicht für so viele Dramatiker tragisch wäre. Es wird ihm ein Schwank angeboten, aus seiner Richtung, von reinlichster Arbeit und einer mühelos quellenden Komik. Er lehnt ihn ab. Nachdem Rosenows „Kater Lampe" an andrer Stelle durchgedrungen ist, nimmt er ihn ohne Erröten auf. Die Freie Bühne will Herbert Eulenbergs „Ritter Blaubart" aufführen. Die Schauspieler sind nicht zusammenzukriegen, die Vorstellung ist in Frage gestellt, und Brahm kommt garnicht auf den Gedanken, das Drama auf seine eigene Bühne zu nehmen, die nicht immer bessere Poesie verkündet . . . Mit alledem bleibt Brahm das größte Ereignis unsrer Theatergeschichte seit den Meiningern und ein viel größeres als die Meininger. Um es zu spüren, muß man nicht gerade die Vorstellung von „Kater Lampe" ansehen. Sie ist tüchtig und unterhaltsam und congenial (bis auf die Hauptfigur, die als Charge und nicht als tragikomisches Schicksal gegeben wird), aber sie ist nicht kanonisch. Ich denke vor allem an den „Volksfeind". Da war und ist jene Macht lebendig, die mehr als eine ästhetische, die eine moralische Macht ist, und die

einen zu Brahm zurück- oder hinführt, wenn man vieler Menschen Städte gesehen und Bühnen erkannt hat: seine ungeheure Sachlichkeit; seine Treue zum Werk; seine Kraft, sich ehrlich und anspruchslos in den Dienst eines Dichters zu stellen. Da ist alles klar und greifbar und hell und rein, wie in Ibsens „Volksfeind". Da ist Stockmann, der er sein und werden soll; hat er die Frau, die er haben muß, eine Frau wie er ein Mann, von seiner grenzenlosen Güte und seiner tiefen Vornehmheit und nur durch den Grad ihrer Bewußtheit von ihm getrennt; hat er den Bruder, der zu ihm gehört und nicht zu ihm gehört; hat er die Jungens, die Jungens . . .

Nachdem man sich und andern diese Erinnerung heraufbeschworen, darf man nicht wieder zu dem russischen „Volksfeind" zurückkehren. Nur fragen muß man noch, was eigentlich jene Ereignisse von theatergeschichtlicher Bedeutung sind, die plötzlich billig werden wie Brombeeren. Gemeint sind doch wohl Ereignisse, die weiterwirkende Kraft besitzen, angetan, uns künstlerisch neu sehen und empfinden zu lehren. Für ein Ereignis von theatergeschichtlicher Bedeutung genügt es nicht, uns ein schönes Erlebnis zu geben, wie es Forbes Robertson, Sada Yacco und die Russen in ihren russischen Stücken getan haben. Ganz abgesehen davon, daß ein Ereignis immer erst einige Dauer bewahrt haben muß, ehe man es, ohne als Schwadroneur lästig zu fallen, geschichtlich nennen darf. Was aber, in aller Welt, soll unsre deutsche Bühnenkunst von den Russen lernen? Die Grundzüge ihrer Technik haben sie aus Paris und Berlin, und wie sie diese Technik persönlich und national ausgebaut haben, das läßt sich nicht ablernen, weil sich Persönlichkeit und Nationalität nicht ablernen lassen. Was also? Wir haben Brahm und wir haben Reinhardt. Der eine gibt Ibsen, das letzte Wort unsers modernen Dramas, der andre gibt Shakespeare, das letzte Wort unsers klassischen Dramas. Sie geben Ibsen und Shakespeare so oft und so gut, wie in Deutschland keiner weiter. Nur sie selber könnten sie, wo nicht öfter, so doch noch besser geben. Von theatergeschichtlicher Bedeutung würde es wahrscheinlich sein, wenn Brahm eines Tages „Rosmersholm" nicht mehr wie den „Volksfeind" spielte, wenn er nämlich die weißen Pferde vor unsers Geistes Aug erscheinen ließe, und wenn Reinhardt die großen Shakespearespieler fände als die Instrumente, würdig seiner Hand. Das wird unabhängig von Moskau sein, oder es wird nicht sein.

Brahm-Höflich.

Ein Streitfall zwischen Direktor Brahm und Fräulein Höflich hat die allgemeine Aufmerksamkeit auf diesen und auf die Institution des Bühnenschiedsgerichts gerichtet. Es ist nicht nur in Theaterkreisen bekannt, ein wie peinlich sorgsamer, kluger Geschäftsmann Otto Brahm ist. Frl. Höflich ist eine ganz junge Dame, die in frühestens siebzig Jahren ein Zehntel der Brahmschen Geschäftstüchtigkeit erlangt haben wird. Wenn man also als Laie hört, Frl. Höflich habe mit Brahm einen Vertrag geschlossen und weigere sich, ihn anzuerkennen und innezuhalten, so wird man von vornherein annehmen, daß das Unrecht nicht auf Seiten des geschäftsgewandten Brahm liege. Nun kommt aber nicht bloß Brahm allein für seine Seite inbetracht. Zu seiner Auffassung hat sich auch das Bühnenschiedsgericht bekannt, das aus erfahrenen Schauspielern und einem Rechtsverständigen besteht. Auch diese Männer sprechen gegen Frl. Höflichs Meinung. Wie nimmt es sich demgegenüber aus, wenn eine Zeitung verkündet: Wie Frl. Höflich unserm Mitarbeiter erkläre, wird sie auf Aufhebung des Schiedsgerichts beim bürgerlichen Gericht klagen; sie erkenne weder den Vertrag noch das Schiedsgericht an. Der Laie würde antworten: Nicht gerade gut. Sehen wir daher einmal zu, ob vielleicht der Laie mit seinem ungetrübten, ohne Sachkenntnis abgegebenen, nur auf seiner Menschenkenntnis basierten Urteil ganz fehl gegangen ist. Nach den Zeitungsmeldungen hat Frl. Höflich mit Brahm einen Vertrag geschlossen, durch den sie vom Jahre 1909 ab dem Lessing-Theater verpflichtet ist. Dieser Vertragsschluß sollte vorläufig geheim gehalten werden; irgend eine Indiskretion hat das verhindert. Die Zeitungen verkündeten eines Tags der aufhorchenden Welt, daß Frl. Höflich von 1909 an dem Lessing-Theater angehören werde. Das ist sicherlich nichts, was Frl. Höflich in der öffentlichen Meinung oder in Theaterkreisen herabzusetzen geeignet wäre. Im Gegenteil. Auf die Blättermitteilung folgt ein Dementi. Frl. Höflich erklärt, sie werde nicht ins Lessing-Theater eintreten, weil sie über 1909 hinaus dem Deutschen Theater verpflichtet sei. Nun gut. Kein Grund zu irgendwelcher Aufregung. Auch im Deutschen Theater ist sie an ihrem Platz. Es stellt sich heraus, daß Frl. Höflich zwei Verträge abgeschlossen hat: einen mit Reinhardt, der von 1909 bis 1913 läuft, und einen mit Brahm, der denselben Zeitraum umfaßt. In einem Theater kann Frl. Höflich nur tätig sein. Also ist ein Vertrag zuviel geschlossen. Das sieht jedermann ein. Schwieriger ist es schon, sich einen dieser Verträge „abzuschminken". Aber das muß auf irgend eine Art geschehen! Und so hört man folgende Begründung: Reinhardt hätte den Vertrag des Frl. Höflich mündlich von 1909 bis 1913 verlängert. Frl. Höflich habe die Prolongation anfangs nicht für bindend angesehen, habe also geglaubt, sie sei von

1909 ab frei und habe demgemäß von 1909 an mit Brahm fest abgeschlossen, auch von ihm einen Vorschuß von dreitausend Mark entgegengenommen. Nachher hätte Reinhardt auf der von ihm abgeschlossenen Prolongation bestanden und seinerseits Vertragserfüllung gefordert. Folglich .... ja, folglich sei der Vertrag mit Brahm nicht vorhanden.

Beide Direktoren haben anscheinend durchaus korrekt gehandelt; ihnen kann irgend ein Vorwurf nicht gemacht werden. Wenn Reinhardt einen Vertrag prolongiert, so wird er ebenso wenig wie ein andrer einsehen, weshalb denn eine solche Prolongation nicht für bindend erachtet werden soll. Und wenn Brahm eine Künstlerin engagiert, so ist nicht zu ersehen, weshalb er den Vertrag rückgängig machen soll, weil sich die Dame anders besonnen hat. Fragt sich also bloß, ob Frl. Höflich korrekt verfahren ist. Wenn sie der Meinung war, in der Prolongation Reinhardts noch nichts Bindendes in Händen zu haben, weil diese bloß mündlich abgegeben worden sei, so kann sie doch nicht, ohne Reinhardt zu fragen, zu Brahm gehen und sich engagieren lassen. Wenigstens hätte sie hinterher einsehen müssen, daß sie etwas Falsches begangen habe. Sie hätte versuchen müssen, von einem der Kontrakte auf gütliche Weise loszukommen. Das geschah aber nicht. Die Sache mußte erst die Gerichte beschäftigen. Brahm brachte also die Sache vors Bühnenschiedsgericht. § 57 der Schiedsgerichtsordnung des deutschen Bühnenschiedsgerichts besagt: Das Verfahren vor den örtlichen Schiedsgerichten hat den Endzweck, die Rechtsstreitigkeiten auf gütlichem Wege zu beseitigen und, wenn dies nicht gelingt, möglichst schnell einen gerechten Schiedsspruch unter Vermeidung alles Formelwesens herbeizuführen. Ein solches Gericht hätte für diesen Fall besonders gute Eignung gehabt, muß jeder Unbefangene sagen. Dazu kommt, daß es in der Hauptsache aus Schauspielern bestand, die dem Fall auch eine wirklich fachmännische Beurteilung angedeihen lassen konnten. Nach § 21 der Schiedsgerichtsordnung des deutschen Bühnengerichts war so zu verfahren: Jede der beiden Parteien ernennt durch Mitteilung an den Obmann des Schiedsgerichts einen nichtständigen Schiedsrichter aus der Mitte der Bühnenangehörigen; der Obmann hat den Namen des Genannten der Gegenpartei mitzuteilen. Hiernach mußte Brahm den einen, Frl. Höflich den andern Schiedsrichter ernennen. Brahm tat dies auch. Frl. Höflich nicht. Selbstverständlich kann nun nicht eine staatlich anerkannte Institution des Rechtslebens dadurch lahm gelegt werden, daß die eine Partei nicht so verfährt, wie sie verfahren soll. Deshalb § 21 Abs. 2: Ernennt die Gegenpartei den nichtständigen Schiedsrichter trotz Aufforderung durch den Obmann nicht binnen drei Tagen, falls sie sich am Sitze des örtlichen Schiedsgerichts aufhält, so ernennt diejenige Partei, welche bereits einen nichtständigen Schiedsmann ernannt hat, auf Aufforderung des Obmanns auch den zweiten nichtständigen Schiedsrichter. Brahm wurde also vom Obmann aufgefordert, auch den zweiten

Schiedsrichter aus der Zahl der Bühnenangehörigen zu ernennen. So wurden allerdings beide Schiedsrichter durch Brahm ernannt. Aber auf Grund des hierfür inbetracht kommenden Statuts. Außerdem ist es ganz gleichgiltig, wer die Schiedsrichter ernennt. Das muß insbesondere Frl. Höflich als Schauspielerin anerkennen. Sie wird nicht zu behaupten wagen, daß ihre von Brahm als Schiedsrichter ernannten Kollegen parteilich im Sinne Brahms urteilen wollten oder geurteilt haben. So gelangte der Rechtsstreit vor diesem — wie dargelegt gebildeten — Schiedsgericht zur Aburteilung. Und dieses Schiedsgericht sprach sich auch, wie garnicht anders zu erwarten, zu Gunsten Brahms aus — einfach, weil das Recht auf seiner Seite war und ist.

Statt nun wenigstens diesen Spruch anzuerkennen und in ihm die gerechte Beurteilung ihres Vorgehens zu sehen, oder statt gegen den Spruch bei der höhern Instanz Berufung einzulegen, läßt Frl. Höflich den Spruch rechtskräftig werden. Sie mißachtet ihn vollkommen. Sie verfährt, als ob Unbefugte sich in ihre Sache gemischt hätten. Sie erklärt in den Zeitungen: Sie erkenne weder den Vertrag noch das Schiedsgericht an; sie werde beim ordentlichen Zivilgericht auf Aufhebung des Spruchs klagen. Das ist ja an sich allerdings möglich. Aber dazu müssen, wie § 176 bestimmt, ganz bestimmte Gründe vorhanden sein. Aus den neun Gründen könnte nach Frl. Höflichs Meinung doch nur inbetracht kommen, daß sie in dem Verfahren nicht nach Vorschrift der Gesetze vertreten war — § 176, Ziffer 3 — oder daß das Verfahren unzulässig war (§ 176, Ziffer 1). Beides trifft aber nach den obigen Ausführungen nicht zu. Der § 21, Abs. 2, wonach eine Partei beide Schiedsrichter ernennt, wenn die andre Partei sich weigert, ihr Ernennungsrecht auszuüben, ist eben dazu da, solchen ungerechtfertigten Weigerungen die Spitze abzubrechen. Es ist also nicht recht zu ersehen, auf Grund welcher Anführungen Frl. Höflich die Aufhebung des Schiedsspruchs beantragen will.

Jedenfalls macht die ganze Angelegenheit keinen erfreulichen Eindruck. Wären unsre jüngern Schauspieler etwas mehr mit der Geschichte ihres Standes vertraut, wüßten sie, welche Kämpfe gerade wegen des Schiedsgerichts zwischen dem Bühnenverein und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger ausgefochten werden mußten, ehe der heutige Zustand geschaffen wurde, sie würden nicht so leichtfertig mit den Errungenschaften umgehen, für die ihre Standesgenossen so viel gekämpft haben. Jede Handlungsweise, wie die des Frl. Höflich, fällt auf den Stand zurück; sie verbreitert die Kluft, die schon zwischen Direktoren und Schauspielern besteht. Gerade deshalb muß betont werden, daß die rechtlich denkenden Schauspieler ein solches Verfahren ebenso wenig billigen wie die Direktoren.

Dr. Richard Treitel.

Greiners „Liebeskönig“.

Für wen nicht nach schlechter Zeitungsart der Dichter erst beim aufgeführten Bühnenautor anfängt, der hat nicht nötig, staunend zu entdecken, daß in Leo Greiner ein starker, eigener und tiefer Künstler vor uns tritt. Er kennt Greiner als den Dichter des „Jahrtausend“ — eines lyrischen Epos, das der höchsten Künstlertugend, der edeln Einfachheit, noch entbehrt, das aber doch in jeder Zeile mit den Zeichen großer Dichterkraft beladen ist. Er kennt ihn als den Dichter dunkelglühender, schwersinnvoller Lieder (jetzt endlich, da die Theaternotizen der Lokalanzeiger den Namen bekannt gemacht haben, hat sie ein Verleger gesammelt herausgegeben: „Das Tagebuch“, 1906, Georg Müller, München). Er kennt Greiner nicht zum wenigsten als tiefdenkenden, wortstarken Essayisten, der z. B. in einer Monographie die Psyche seines Blutsbruders Lenau prachtvoll abgebildet hat. Nicht also, daß Leo Greiner den Geist, der in der Dinge Tiefe trachtet, und den Zauber des Worts, der mehr als wirkliches Leben schafft, besitzt, nicht das sind die neuen Erkenntnisse, die wir aus dem vorliegenden Drama*) zu gewinnen hätten — vielmehr gilt es lediglich, zu erforschen, ob Geist und Kraft dieses Dichters Beruf zeigen, das besondere Wesen gerade der dramatischen Form zu erfüllen; sodann wäre zu erkunden, ob dieser erste Versuch im Drama geglückt ist. Die zweite Frage muß ich in einer gewissen Einschränkung verneinen; die erste möchte ich uneingeschränkt bejahen.

Greiners Stück spielt im ausgehenden Mittelalter, zur Zeit des konstanzer Konzils. Einleitende Szenen geben vorzüglich das Bild üppig quellender Sinnenfülle, die damals jede soziale Form umwucherte, durchwuchs, zersprengte. Greiners Liebeskönig ist Wladimir von Polen, ein Mann von häßlichem, grobem Körper und schwerem, überwachem, immer bedenkendem Sinn. Ein Mann, der eben deshalb haltlos hingerissen wird von dem sehnsuchtswilden Trieb zur leichten, selbstsichern, bedenkenlosen Schönheit — zu jener Helle, in die dunkle Erdenkinder das Glück der Liebe erlösen soll. Die Kaiserstochter Isabella hat er zum Leitbild seiner Sehnsucht erhöht; mit der alles opfernden, verzweifelten Hingabe eines Sehnsuchtberauschten hat er um sie geworben. Sie aber ist recht eine schöne Teufelinne; sie heißt ihn als Frau Venus im Fastnachtsaufzug jahrelang die Lande durchziehen und gräßliche Taten für sie tun, damit er sich zur Liebe fähig erweise. Denn „Liebe muß listig sein und heucheln und verzichten“. Als Wladimir nun aber heimkehrt, den Preis seiner Prüfungen zu empfangen, da kehrt in höhnischem Spiel die Prinzessin die Spitze der dämonischen Lehre gegen den Schüler: sie „liebt“ den Polenkönig — und „entsagt“ und wählt

* „Der Liebeskönig“, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, 1906.

den schönen kecken Prinzen Alphonso. Der Mann, der so die innerste Würde seines Wesens vergeudet hat im Spiel um den Besitz einer Seele, um das befriedigende Glück der Liebe, der setzt nun als letztes sein äußeres Hab und Gut ein: mit dem lockenden Glanz der Krone will er sich eine Menschenseele ganz erkaufen, will er sich das erlösende Mysterium der Zweieinigkeit erschleichen. Während nicht ohne seinen Willen Isabellas schöner Prinz von Mörderhand fällt, erhebt Wladimir ein „fahrendes Fräulein" zur Königin von Polen: Marianne, ein Dirnchen adligen Bluts, trotzig, voll flammenden Begehrens, voll schuld- und schrankenloser Sinnlichkeit, eine Gefährtin seiner Venusfahrt — sie macht er zu seinem Weibe.

Bis hierher sind die Vorgänge in zwei heftig vorwärtsstrebenden Akten prächtig gestaltet; sie sind wirklich dramatisiert, d. h. dargestellt durch Dialoge, die beständig sinnlich sichtbaren Handlungen als langanspannenden, tiefhaftenden Zielpunkten zustreben. So rahmt eine klarharte und auch wieder tönend reiche Sprache schwer vergeßliche Bilder ein: im ersten Akt das Maskenspiel, aus dessen Flitter der tödliche Ernst bricht; im zweiten die düsternächtliche Szene, in der der König um die Seele der Dirne ringt, während aus den Gärten der Prinzessin erst Hochzeitsjubel und dann Totenklage herüber schallt.

Damit aber scheint die eigentlich dramatische Phantasie Greiners wie erschöpft. An ihre Stelle tritt in der zweiten Hälfte des Stücks, in der der sehnige Leib der psychologischen Tragödie vom Purpur-Mantel dröhnender Staatsaktion umbauscht wird, eine gewisse Konvention, wie sie sich nachgerade für erotisch motivierte Katastrophenakte an Königshöfen gebildet hat — eine blasse Konvention, die nur hie und da die sprachliche Eigenkraft des Lyrikers Greiner überglüht. Der Ablauf der Handlung ist klar: Wladimir hat sich auch um seine Krone keine Seele gekauft; auch auf dem Thron bleibt Marianne die geborene Dirne, und während die Feinde das Land durchstürmen, buhlt sie mit dem ganzen Adel Polens. Die Katastrophe, die dem König die Aufklärung bringt und ihn schließlich, von der Liebesgier genesen, als wirkenden Mann, ruhig und fest, in den Todeskampf gehen läßt, diese Katastrophe bildet den Inhalt der zwei letzten Akte. Aber einerseits will für mein Gefühl aus all diesen psychologischen Enthüllungen (dem noch immer liebenden König wird schließlich gezeigt, daß das lebensgierige Dirnlein ihm aufopfernde Liebe heuchelt, nur um desto sicherer von seiner Großmut gerettet zu werden) nicht die Wandlung verständlich scheinen, die Greiner vorführt: es will nicht in mein Gefühl, daß diese Erkenntnis in dem schwachen Mann statt völliger Verbitterung und Zerstörung plötzlich Kraft, Resignation und reife Fassung erzeugen soll. Und dann und vor allem: diese Vorgänge an sich sind nicht mehr dramatisch wirksam gestaltet. Der Dialog führt nicht mehr sinnenhaft-wirkliche Handlungen herauf: er wird

selbst die Handlung, d. h. die Personen treiben psychische Analytik miteinander. In ihre viel zu langen Reden schlägt wohl ab und zu der Lärm äußerer Geschehnisse; aber ihre Worte sind nicht mehr Kinder und Väter von Handlungen, wie sie im Leben Wirkliches bewegen; sie geberden sich selbstherrlich, möchten selbst Handlungen scheinen und Entwicklungen in Menschen motivieren. Deshalb sind die letzten Akte so dramatisch uneinprägsam; in allem Äußern so blaß und konventionell, im Geistigen so unüberzeugend und verschwommen. Schnitzlers „Schleier der Beatrice", an dessen Schluß diese Akte nach Thema und Konstruktion ungemein stark erinnern, ist nicht so sehr durch sprachliche Stimmungskraft, als durch die viel stärkere Konzentration des Psychischen in sichtbar sinnbildhafte Außenvorgänge dem Greinerschen Schauspiel überlegen. Vielleicht kommt das Unheil daher, daß Greiner die Katastrophe überstürzt, daß er unmittelbar auf die Erhebung den Sturz der Liebeskönigin folgen läßt, statt in einem Mittelakt in das Sein und Sichentfalten dieser unschuldsvollen Dirnen-Seele zu führen. Vielleicht wäre dann alles konkreter geworden, die sinnbildlichen Vorgänge hätten die analytischen Reden erspart. So bleibt die gekrönte Sinnlichkeit ein fast abstrakter Faktor, der in die Seelenrechnung des Liebeskönigs eingesetzt wird. Freilich können auch andre wichtige Figuren kein eigenes Leben gewinnen: da ist Ladislaus, ein Jugendgespiele Wladimirs, der als kräftig instinktsicherer, skrupelfreier Mann den Liebeskönig kontrastieren soll und doch nur als der konventionelle „edle Freund" der Jambentragödie wirkt. Da ist „Kunhardt der Fruchtbare", ein alter Ritter, Vater zahlloser Kinder: er taucht in allen höchsten Nöten als Helfer des Liebeskönigs auf; er soll wohl das Reale überragen, soll wie der Geist der Fruchtbarkeit, die Zeugung, nicht Liebe will, durch das Drama schreiten — aber er kann den ersten Eindruck, den man von ihm gewinnt, den eines gutartig polternden Sonderlings, nicht recht überwachsen. All dies kommt hinzu, um die Wirkung des letzten Aktes zu lähmen. Für mein Gefühl ist damit das Stück mißlungen. Aber der Nachweis einer, über das allgemein Dichterische hinaus, spezifisch dramatischen Begabung ist Greiner gleichwohl im ersten Teil des Werks aufs sicherste gelungen. Für die Zukunft dieses Dramatikers müßte, wenn nichts andres, schon der wundervolle Schluß des ersten Akts bürgen: als sich der furchtbar betrogene Liebeskönig taumelnd emporrafft, stiebt eine Schar von Dirnen, die ihn bisher neugierig umkauert hat, kichernd davon:

Wladimir (aufschreckend): Was tun sie?

Ladislaus: Sie lachen.

(Beide langsam ab. Vorhang.)

Wie hier die Logik eines Schicksals in eine Pantomime verdichtet und wieder durch ein Wort gedeutet ist: das ist dramatische Kunst.

Julius Bab.

Pariser Chronik.

Ich beginne mit einer paradoxen Behauptung: Für eine deutsche Zeitschrift über pariser Premièren zu berichten, ist die schlimmste Aufgabe, die einem Theaterkritiker zufallen kann. Das Metier hat seine Reize. Es müßte am reizvollsten sein, wenn es an der Quelle dramatischer Produktion ausgeübt würde. Man braucht nicht, wie die der französischen Bühnenliteratur aufgeklebte Fabrikmarke es will, bloßer Modeberichterstatter über den neusten Schnitt und den neusten Ausputz des Ehebruchs zu sein. Vielleicht wäre selbst diese bescheidene Auffassung der Rezensentenpflicht nicht ohne ein stilles Vergnügen. Ein Schneider aus der rue de la Paix, der jede Saison frische Nuancen findet, kann ein so großer Künstler sein wie Rapin vom Montmartre, der geistlos und talentlos Monets pinselt. Der harmlos amüsante Alfred Capus ist noch immer einen anspruchsvollen Ibsenjünger wert, der sich das Haar nach des Meisters Art aufwirbelt und damit nur den Effekt einer Clownlocke erreicht. Von der sentimental und ironisch schillernden Erotik Donnays zu erzählen, die zarte und soignierte Skepsis Lemaîtres zu schildern, die seltsamen Motive in den Poesien Henri Batailles aufzuspüren, bei den Kleineren alle die Feinheiten zu suchen, welche die hochentwickelte französische Geschmackskunst selbst in die billigere Massenproduktion hineinlegt, wäre Lohnes genug. Aber damit wäre die Rolle des Kritikers auch ausgespielt. Es wären ewig dieselben Berichte, die sich versagen, ernst zu sein, in die Tiefe zu gehen, weil sie durch die Grazie und den Esprit des Sujets entwaffnet werden. Aus einem Stück, das nur durch die Form, durch die Einzelheiten wirken will, pflückt man nicht die Ideen heraus, um sie auf ihre dramatische Tragfähigkeit zu prüfen, sogar dann kaum, wenn das Stück eine verschwiegene Tendenz oder eine kleine moralische Lektion enthält.

Dieses Gefühl, der Bewunderer einer inutile beauté zu sein, das ist der unangenehme Tropfen, der dem pariser Theaterkritiker das Vergnügen halb verdirbt. Mit der Theorie des l'art pour l'art kann man sich die Arbeit kaum versüßen. Denn diese Kunst ist so selten reine Selbstzweckskunst, es ist Kunst, die gefallen will, Schönheit, die inutile bloß für den Zuschauer, aber sehr nützlich für den Autor ist. Man kann sich nur helfen, wenn man sein Ziel darin erblickt, diesem mit allen Reizen kokettierenden Schrifttum immer wieder seinen Platz anzuweisen, den es beständig verlassen möchte, um einen hohen Rang einzunehmen, um alle tieferen Gedanken und alle kraftvolleren Empfindungen mit seinem blinkenden Oberflächenspiel zu verdecken und zu verplätschern. Jeder Kenner Barbey d'Aurevillys weiß, daß ich mir damit nur den Standpunkt dieses polternden und oft ungerechten, aber beinahe letzten ernsthaften französischen Kritikers zu eigen gemacht habe. „Nach uns", sagt

Barbey, „hat die wahre, die große und starke Literatur keinen gefährlicheren Feind, als was man die Theaterliteratur nennt, und was die Gefahr noch drohender macht, das ist, daß die unglückliche keine Ahnung davon hat.“

*

Vielleicht hätte ich mich dieser allgemeinen Reflexionen enthalten, wenn nicht gleich das erste Stück, über das ich zu schreiben habe, so gebieterisch danach verlangte. Im Vaudeville, das nach Réjanes Weggang noch immer eine der besten Truppen von Paris besitzt, spielt man seit einigen Tagen Georges Feydeaus „Bourgeon“. Es ist ein Schwank, der die Stilreinheit nicht bewahrt und stellenweise ins große Lustspiel verfällt. Aber Feydeau scheint ein großes Lustspiel haben schreiben wollen, und das Vaudeville reckt mit einer künstlerisch feinen Aufführung das merkwürdige Bühnending weit über die natürliche Größe empor. Ich mußte, als ich es spielen sah, eine Sekunde lang, aber nur eine Sekunde lang an den „Pfarrer von Kirchfeld“ denken. Man wagt es nicht, den Verfasser der „Dame von Maxim“ auch nur von Ferne mit Anzengruber zu vergleichen. Der Unterschied zwischen dem Zigarettendunst der pariser Literaten-Cafés um die Apéritifstunde und der Bergluft Oberösterreichs ist zu himmelweit. Aber Feydeau hat sich, mit gallischem Geiste allerdings, an den gleichen Stoff herangemacht. Er nahm satirisch, was im deutschen Stück tragisch genommen wird. Er streift nur, wo Anzengruber fest zupackt. Er setzt in peinliche Gewissenskonflikte die derbsten Zoten hinein. Aber im Grunde rührt er an den gleichen Komplex von Ideen, er predigt durch den Mund einer seiner Figuren die gleiche freie Auffassung vom Leben, den gleichen Kampf gegen frömmelnde Dummheit. Und daß Feydeau dem Stücke diesen philosophischen Atem einhauchen wollte, ist die einzige literarische Qualität, die Veranlassung gibt, hier davon zu reden. Sonst wäre es herzlich belanglos, weil es trotz äußerlichem Erfolg kaum den Bereich der pariser Aufführung überschreiten wird. Den Zynismus, mit dem die „Knospe“ priesterliche Keuschheit und Kokottenbrunst, Frömmelei und Kaffeehauswitze, engbrüstige Religiosität und liberale Weltanschauung, Halbjungfrauentum und Natürlichkeit, mütterliche Zartheit und platte Zweideutigkeiten durcheinanderwirft, erträgt das Publikum nur in der Nähe des Boulevards. Feydeau glaubte sichtbar, eine Posse wird zum Lustspiel, wenn man die Dinge nicht beim richtigen Namen nennt und die Zoten in durchsichtigen Worten erzählt, oder durch einige geschickt geführte Szenen den Eindruck psychologischer Entwicklung hervorbringt. Das war ein großer Irrtum. Es gibt Gerichte, die ein guter Koch nie in einer sauce piquante serviert, und die „Knospe“ wird leider ganz und gar dadurch ertränkt.

*

Das Gymnase hat den ganzen Winter über von Bernsteins straffer Spielertragödie „Rafale“ gelebt. Mit einer energischen Schauspielerin wie Madame Lebargy, die in ein paar nicht ganz literarischen Rührszenen einen schwindelnden Reichtum an Nervosität auszugeben weiß, und einer blasiert-chevaleresken Selbstmordpose am Schluß kann ein Theaterdirektor in Paris noch immer sein Glück machen. Bei „Sacha“ von Regina Martial, der Novität, die dem Kassenstück folgte, haben ähnliche Kunstgriffe fehlgeschlagen. An Stelle von Madame Lebargy, die auf Gastspielreisen geht, in London englisch, und in Wien deutsch spielen wird, gab Madame Mégard die Rolle der grande amoureuse, die das Drama in Händen hält. Ihre Art ist weicher, wärmer, geschmeidiger: es ist mehr als fiebernder Sinn, wenn sie den Geliebten mit den Armen umstrickt, und es ist mehr als Hysterie, wenn sie sich für ihn niederknallen läßt. Aber ein unsicheres schwankendes Stück kann von dem sympathischen Talente der ersten Darstellerin allein nicht existieren. Die Verfasserin ist Schauspielerin gewesen. Das mag entschuldigen, daß sie Theatralik für Dramatik nimmt, und es erklärt, daß die Szenenführung nicht ohne Sicherheit ist. Doch glauben zu machen, daß eine Mutter die Maitresse ihres Sohnes niederschießt, weil diese ehebrecherische Liebschaft die Heiratsprojekte durchkreuzt, dazu gehört mehr. Es reicht auch noch nicht aus, solche Wildheiten mit der ungezügelten Russennatur der Mutter zu erklären. Es wäre zu einfach, Psychologie durch Völkerpsychologie zu ersetzen, was Madame Martial indessen alles Ernstes versucht. Denn wir finden in dem Stück noch andre Geschöpfe, die ihren Charakter durch ihre Nationalität motivieren möchten.

*

Eine verwandte, eigentlich dieselbe Sünde begeht draußen auf der künstlerisch strebsamen Vorstadtbühne des Théâtre Molière Jean Jullien in einem braven und ehrlichen Stück. Jullien ist ein ernster Mann voll von sozialreformerischen Gedanken. Er möchte eine Kanzel auf den Brettern aufschlagen, um die Kapitalisten zur Proletarierweisheit zu bekehren, und dabei passiert ihm, daß er seine originelle Handlung auf ökonomische Doktrinen statt auf Menschen gründet. Sie kennen Saint-Simon, Proudhon, Karl Marx. Eigentum ist Diebstahl, ein Millionär ein Dieb, auch wenn er sich bei den ererbten Millionen langweilt und bei Kokotten so lange Trost gesucht hat, bis ihn die ganze Welt anwidert. Diese Blasiertheit ist ohne weiteres verständlich und mag als dramatisches Motiv gelten. Aber die väterlichen Millionen an die wahren Eigentümer, an die Gesellschaft, zurückzuerstatten, zu solchen Heroismus läßt sich die Blasiertheit nie aus sich selbst hinaufsteigern. Dazu bedarf sie einer kräftig stimulierenden Arznei. Die Liebe eines frischen jungen Mädchens aus dem Volke, meint Jullien, könnte dieses Wunder vollbringen. Sie vollbringt es auch halb. Der reiche Bankier gibt zwar

seine Millionen nicht glattweg ab, aber er verspricht der kleinen Martha, soviel als möglich vom sozialen Diebstahl wieder gut zu machen. Wäre diese Geschichte nicht wunderschön, wenn sie so einfach wäre? So prunklos tat es Jullien jedoch nicht. Er nannte das Stück „Les Plumes du Geai", weil er seinen jungen Bankier absolut zum Pfau machen mußte, der sich die Federn des Hähers anlegt, um unerkannt, unbelastet vom Vorurteil gegen seine Millionen, ins Volk hinunterzusteigen. Das Volk ist die Familie seines eigenen Kassenboten. Und dann wollte Jullien über Kapital und Arbeit dissertieren, wozu dem Pfau ebenfalls die bescheidenen Häherfedern nötig waren. Denn unbefangen werden die mit ihm disputierenden Arbeiter doch nur sein, wenn sie den neuen Hausfreund am Tische des Kassenboten für ihresgleichen halten. Und zuletzt: die kleine Martha wird sich nie in einen Kapitalisten verlieben. Sie verliert sogar plötzlich die still gefaßte Zuneigung wieder, als die ehrbare Liebelei zur Heirat werden soll, und als der Bankier notgedrungen sein Inkognito aufgeben muß. Der Sozialistenhaß gegen das Geld überflammt die Liebe in dem unverdorbenen Herzen. Martha läßt sich zwar nach und nach überreden, die gute Partie nicht auszuschlagen, knüpft schwere Bußen an ihre Einwilligung, um sich das Avancement zur Millionärin zu erleichtern. Aber war es nötig, dieses Klärchens armen Kopf mit Mehrwertstheorien halb zu sprengen? Wärs nicht menschlich feiner, weiblich wahrer gewesen, sie sich vor Erstaunen nicht mehr fassen zu lassen, als der Geliebte spanisch kommt? Eine Dosis Maurice Donnay in diesem Jean Jullien hätte prächtig wirken können.

*

Wenn der alte Sardou noch ein neues Stück schreibt, so wird man sich darüber so wenig wundern wie darüber, daß das Stück aussieht, als ob ers vor fünfzig Jahren geschrieben hätte. Sein Virtuosentalent gehört zu jenen, die man fix und fertig mit auf die Welt bringt, die weder wachsen noch abnehmen, die höchstens durch tägliche Uebungen den Grad der Fingerfertigkeit erhöhen können, ohne dem Ton mehr Stärke und dem Spiel mehr Ausdruck zu verleihen. Die „Piste", die jetzt in den Variétés ein überlebtes Genre vom anspruchslosen Publikum wieder beklatschen macht, ist das Paganinistückchen des totsicher in die Seiten greifenden Routiniers. Zu erzählen brauche ich es kaum. Man muß es sehen, und man wird sich dabei auch amüsieren, wenn man sich mit undatierten Briefen und vergessenen Réticules eine dramatische Handlung demonstrieren lassen will. Die Réjane spielt darin eine Dame, die ihrem eifersüchtigen Gatten klar macht, daß ein zufällig entdeckter, aber nicht datierter Ehebruch auf das Konto des ersten geschiedenen Gatten zu setzen ist, und dieses erlösende Datum von dem Betrogenen selbst beibringen läßt.

Friedrich Hotho.

Der verlorene Vater.

Als vor etwa zwei Jahren Bernard Shaw dem mitteleuropäischen Bewußtsein einverleibt wurde, da erzeugte das Eindringen dieses Fremdkörpers natürlich ein wenig Fieber. Aufgeregte Phantasie, Halluzinationen und Autosuggestionen waren die Folge. Auf ein bisher nicht ganz helles Gebietchen dramatischer Psychologie fiel ein leichter Schimmer. Da sagten die einen: Nun geht eine neue Sonne auf! Und die andern meinten: Ein böser Gaukler zündet seine Laterna magica an; laßt Euch um Gotteswillen nicht beschwindeln! Diese waren natürlich die weitaus Dümmeren; wie überhaupt Jeder, der sich nur immer ängstlich vor den Betrügern wahrt, unfehlbar hineinfallen muß. Auch wußten sie nicht — woher sollen es vorsichtige Banausen auch haben? — daß jeder Künstler im letzten Grunde ein Gaukler ist und seine Entschuldigung nur die, daß ihm sein Schwindel gut gelingt. Denn vollkommen betrogen zu werden, wiegt zweifellos die schönste Wahrheit auf. Aber Bernard Shaw gelang es eben nicht vollkommen. Und darum werden auch wohl jene mit der neuen Sonne Unrecht haben. Es bleibt, was noch jederzeit im arithmetischen Mittel von Prophet und Betrüger zu bleiben pflegte: Ein Künstler, der um seine Originalität weiß und ihr in stillern Momenten etwa gelinde nachhilft.

Ein Künstler, einer der sein eigenes Licht wirft, von einer besondern Seite her, so daß die Plastik der Dinge verändert aussieht. Es ist nicht wahr, daß er keinerlei Pathos hat; keine Kunst besteht ohne Pathos. Kunst ist nichts andres als pathetische Distanz zur Wirklichkeit. Im Gegenteil, sein Pathos ist das haltbarste, das es nur irgend geben kann: das Pathos des Satirikers. Seine Wut zittert nicht, seine Liebe schreit nicht. Nichts ist an ihm explosiv als sein Witz, aber der springt seinen Gegner so eifrig, so unnachgiebig, so absichtlich an, daß seine Leidenschaftlichkeit erbarmungslos aufgedeckt wird. Mit einem Clown und Grimassenschneider wird er verglichen; aber diese wollen ihre eigene Fratze zum Gegenstand des Gelächters machen, schamlose Selbstpreisgebung ist ihr Kniff. Ganz umgekehrt bei Shaw: Die Wurzel seiner Kunst, sein distanzierendes Gefühl ist eine sehr empfindliche Scham. Sich in seinen Figuren selbst preiszugeben, widert ihn an; seine Seele ist in keiner, sein Pathos gegen alle, und darum sein Witz über allen. Er macht sich lustig, sagen sie, er zeigt, daß man nichts ernst nehmen darf. Nein, sondern er zeigt, daß man alles sehr ernst nehmen muß, aber anders, als man es zu nehmen gewohnt ist; nicht bei dem Ende, das abgegriffen und vernutzt ist, so daß es unter den Fingern zerbröckelt und uns entgleitet. Sein positiver, künstlerischer Witz ist, daß er nicht nur dieses eine faule Ende zeigt, sondern auch das andre wenigstens erraten läßt, wo die Dinge einem festern Griff standhalten könnten. Er empört

sich dagegen, daß wir unsrer Absicht die Augen zuhalten und unserm Vorteil den Mund verbinden. Er will Reinheit der Zwecke und reelle Wertung der Gefühle. Ein Gentleman im Motivieren; kaufmännisch genau, ein englischer Gentleman.

Bernard Shaw, empfinde ich, ist ein Teil der Erziehung durch England, die jetzt über die ganze europäische Welt kommt. Er ist sogar bisher ihr einziger künstlerischer Faktor. (Denn Wilde und die letzten großen Lyriker bedeuten eher ein Uebergreifen romanischer Gewalten in die Kultur des englischen Geistes). Man kann diese Erziehung als ein Glück oder als ein Uebel hinnehmen; aber man wird ihr nicht entgehen. Sie ist vielleicht nur der letzte Triumph der übermächtigen Maschine. Exaktheit und Korrektheit; möglichst große Ersparnis an Kraft, möglichst glatte, rasche, reichliche Leistung. Das heißt im Leben der Menschen: Einfache, übersichtliche, aber sehr präzise Formen, kein unnützer Verbrauch überflüssiger Erregungen; Gewinn an Inhalt des Daseins durch den mühelos automatischen Betrieb seiner Äußerlichkeiten. Das Leben jedes Einzelnen habe — wie die Maschine — nur die Melodie seines eigenen Räderwerkes und die Kontur seines Gestänges. Zweckmäßigkeit ist die Schönheit der Linie, Echtheit die Schönheit des Materials. Die Maschine: Sieg der menschlichen Intelligenz über die menschliche Anstrengung. Das Ziel der englischen Erziehung und der Methode von Bernard Shaw: Sieg der bessern Vernunft über die schlechte Aufgeregtheit.

Ich weiß wohl, daß er kein Engländer ist, sondern Ire. Aber auch hier, glaube ich, hat die nationale Verschiedenheit nur eine überschauende und umgreifende Anpassung bewirkt. Ich weiß auch, daß er vieles und Heftiges gegen die heutigen Engländer sagt, gegen ihre Moral, ihre Sitten, ihren Umgang untereinander. Ja, aber doch nur, insofern sie das Ideal der eigenen Erziehung noch nicht erreicht haben, insofern sie ihm nicht genug glatt, reinlich, vernünftig, nicht ideal englisch bis in die Seele erscheinen. Weil er die nächsten Notwendigkeiten dieses Volkes, in das er sich hineingepaßt hat, suggestiv vorzeichnet, ist er ein englischer Künstler. Und weil Europa in den nächsten Jahrzehnten wohl mehr und mehr englisch sein wird, ist er ein europäischer Künstler.

Seine Kunst kann nur das Lustspiel sein, weil er sein kritisches Pathos, seinen Witz doch nur auf die Bewältigung des Formalen, nicht des Wesentlichen in unserm Dasein verwendet, und weil er auf die gute, aufrichtige Intelligenz als Löserin dieser formalen Wirrnisse vertraut. Das sind — bisher — seine Grenzen, und das ist wohl auch ein Hauptgrund seiner verschrienen Dunkelheit. Er bringt keine neuen Menschen, sondern nur eine neue Ansicht menschlicher Beziehungen. Und, taktvoll, empfindlich und nur aus Bescheidenheit frech, zieht er es vor, mit einem halb unverständlichen Witz abzufahren, wenn er sich seines Urteils nicht ganz sicher fühlt. Darum sind seine Stücke um so wertvoller und wirk-

samer, je kräftiger er die Unterschiede zwischen Lebensinhalt und Lebensform gegeneinander abschattieren kann. Aber in solchen Aktionen, die seine Menschen nicht aus der angenommenen Prägung herausdrängen, ihnen keine neue formale Erkenntnis ihrer selbst aufzwingen, versagt seine Kraft.

Das geschieht im „Verlorenen Vater", der jetzt am Burgtheater gegeben wird. Es ist das schwächste von seinen uns bisher bekannten Stücken. Weil eben darin der Kampf der Lebensformen kein greifbares Resultat hat, nicht um wertvolle oder interessante Lebensinhalte ausgefochten wird. Am Schlusse bleibt jede Person, wie sie war; wir sind um nichts weiter gekommen. Aber dieser Zirkel, der schließlich wieder in sich selbst zurückkehrt, ist ausgefüllt mit einem belebenden Reichtum feiner, eleganter, diskreter Gescheitheiten, schlagender Beispiele, witziger Richtigstellungen. Kein andres seiner Stücke handelt so unvermittelt von der Erziehung der Menschen. Es scheint, daß er darüber so viel zu denken und zu sagen hat, daß er nicht recht zur Komödie kommen konnte. Zwischen Kindern und Eltern, Freiheit und Zwang, Liebe und Verständnis, Prinzip und Vernunft geht die Polemik seines Witzes hin und her. Aber das Sicherste, das Siegreiche ist schließlich der ruhige, bescheiden überlegene Takt, der nichts erzwingt und alles erwirkt, der jedem das Seine zu seiner Zeit zuteilt. Diese vorzügliche und sympathische Führung des Lebens repräsentiert im Stück einzig und allein der Kellner — eine der feinsten und witzigsten Figuren, die je in einem modernen Lustspiel erfunden worden sind. Er und das Liebespaar, das im verwirrend wechselreichen Kampf der Empfindlichkeiten erst sein wahres Gefühl aus den Lügen des Prinzips und der Erziehung herauswickelt, sind die spezifischen, die bleibenden Schönheiten des Stücks, seine Poesie und sein Stil. Das herzige kleine Zwillingspaar von exotischen Clowns ist daneben doch nur geistreich schnörkelnde Arabeske.

Im Burgtheater wird das Stück ganz glänzend gespielt. Freilich ist kein eigener, frech karrikierender Stil dafür gefunden worden, wie ihn manche für Shaw verlangen. Ich weiß nicht, ob er so sehr als komischer Verzeichner des Menschlichen genommen sein will, daß er eine besonders exzentrische Phantasie des darstellerischen Witzes verlangt. Es mag eher sein, daß ihm korrekte und glatte Zeichnung der Menschen lieber ist, damit die absichtsvoll krause und vielfältige Zeichnung menschlicher Verhältnisse umso kräftiger herausspringe. Das trafen sie bei uns ganz tadellos. Wieder war Korff, der jetzt eben die junge schmucklos englische Eleganz gegen die französische Ziernoblesse der frühern Generation siegreich heraufführt, als ein erster Künstler an einem ersten Platz. Und wieder war Treßler voll überspritzenden Lebens, geistvoll im Geist der Rolle und witzig mit allen Kräften seines Körpers. Und Römpler mit dem gesunden Humor seiner fülligen Echtheit und Frau

Bleibtreu mit ihrer hohen Vornehmheit, die auch im Komischen nicht entadelt wird, und die Senders mit den kecken Späßen ihres auffallenden Gesichts, ihres aggressiven Organs, und das ganze leichte, freie, nirgends erzwungene, nirgends vernachlässigte Spiel war so erfreulich, so reich an verschiedenartigsten Schönheiten und doch im Gesamtbild so einheitlich, daß vor der großen Freude über diese gewaltige Summe von Kunst und Künsten die problematische Frage nach dem richtigen Prinzip des Stils füglich zurücktreten kann. Willi Handl.

Theatersprüche.

Moral.

O herrlich, wie am Schauspielhaus
Zu X. man die Moral verschwendet:
Dort wird aus Gründen der Sittlichkeit
Nicht mal ein Ausziehtisch verwendet!

Der Hoftheater-Spielplan.

Das Unzulängliche wird auch hier
Höchst schaudervoll zum Ereignis,
An jedem Sonntag wirds verteilt:
Das Antiquitäten-Verzeichnis.

Die Theaterschüler.

Wie rümpfen sie die Heldennase,
Wie kraust sich ihr verdrehtes Hirn,
Sie tragen jetzt schon mit Emphase
Das Kainz-Zeichen auf der Stirn!

Der Zwischenträger.

Er späht, er lauscht und bringt die Dissonanz
In jeden kräftig reinen Ton hinein —
An jedem Neujahr setzt die Intendanz
Ihm frische Trommelfelle ein!

Albert Borée.

Rundschau.

Was ihr wollt . . . Auch um Reklamenotizen recht zu verstehen, muß man bisweilen in — „Dichters" Lande gehen. Und wohin locken sie den aufmerksamen Leser des B. B. C. und der andern wohlunterrichteten Gazetten in diesen Tagen immer wieder? Nach Düsseldorf, wo nicht nur Heinrich Heine geboren, sondern auch im Schauspielhaus des neuen Künstlerehepaars Dumont-Lindemann der modernen Bühnenkunst eine ragende Hochburg erstanden ist. Und spitzt der ohnedies immer verleumdete Berliner nicht stets die Ohren, wenn es sich einmal „draußen" regt, von dannen uns das Heil kommen soll? Und es kommt! Oder braucht das Reformtheater die Reklame weniger nötig in Berlin als vielmehr in „seines Wirkens strittigem Gebiet", wenn es ein Gesamtgastspiel im Berliner Theater ankündigt? Die Mitteilung, daß trotz allen Schwierigkeiten und Gerüchten an dem bisherigen Kurs (nach der Aufführung des — „Prinzgemahls" ausgegeben!) nichts geändert werde, scheint doch nicht den rechten Eindruck gemacht zu haben. Ereignisse und — Notizen drängen sich. Kaum hatte man von der fünfundzwanzigsten Aufführung des Sommernachtstraums (man spricht von einem berliner Sommernachtstraum, wie man einen bayreuther Ring, einen münchener Figaro und düsseldorfer Senf hat) vernommen, da wird es schon wieder laut von „Paolo und Francesca", wovon es nach den geräuschvollen Geburtswehen so still geworden war. Und nicht minder umstritten ist die neueste „Regietat" Lindemanns, die er nebst dieser Uraufführung den aufhorchenden Berlinern vorzusetzen gedenkt. Aber wer weiß, ob es dazu kommt, ja ob überhaupt Ferdinand Bonn sich diese gefährliche Konkurrenz in den Pelz setzen wird. Denn stand es nicht neulich in der Voß, daß sogar Reinhardt seine künstlerischen Eingebungen und Erfolge nur dem Umgange mit der Dumont zu verdanken habe? Drum auf, Berliner, nach Düsseldorf, dem Dorado der neuen Kunst. Denn du, Bethlehem, bist mit nichten die kleinste unter den Städten Judahs . . . Und wir treten ein und lassen uns durch einen Aufsatz von W. Schmidt-Bonn, dem neuen Herausgeber der unter dem Titel „Masken" erscheinenden Programmhefte, in Shakespeares „Dreikönigsabend oder Was ihr wollt" einführen. Wir sollen das Stück in einer einheitlichen Dekoration ohne Szenenwechsel und Akteinschnitte sehen. Das ist zu loben und wird die Wirkung der Vorgänge, den Genuß des Zuschauers erhöhen, wenn es ohne Gewaltsamkeiten (der Deinhardsteinschen Bearbeitung, „Viola" betitelt, in der das Stück 1839 zum ersten Mal in deutscher Sprache am Burgtheater aufgeführt wurde, ist längst der Garaus gemacht) möglich ist. „Die Gustav Lindemannsche Inszenierung", so schreibt der willige Chronist des Schauspielhauses, „glaubt eine Lösung gefunden zu haben, die vielleicht etwas überraschend Einfaches hat. Sie erfüllt die beiden Forderungen, die die heutige Bühne an eine Shakespeare-Darbietung stellen muß: stimmungsvoller Rahmen und kein Zwischenvorhang, durch ein und dasselbe Mittel. Sie schiebt sämtliche Schauplätze der Dichtung — Küste, Straßen, Schlösser, Gärten, Inneres des Schlosses und sogar den Kerker — in einen einzigen Schauplatz zusammen und gestaltet diesen zugleich zu dem von der Dichtung unumgänglich verlangten malerischen und traumhaftreichen Bilde. So ist mit einemmal jeder, aber auch jeder Szenenwechsel beseitigt. Der

Zwischenvorhang fällt nie, der Hauptvorhang nur einmal zu einer Pause, deren der Zuschauer von heute zum Ausruhen nicht entraten kann". Also doch! Wozu dann aber die einheitlichen, so komplizierten und nur durch mancherlei Zumutungen an Auge und Sinn des Zuschauers ermöglichten Dekorationen, deren Wechsel doch auch anregt, deren Beibehaltung ermüdet? Und läßt die Unterbrechung, die Dr. Kilian in der Vorrede zu seiner eben bei Reclam erschienenen Bearbeitung viel sinnvoller erklärt, nicht vielmehr auf eine mit dem Pächter des Buffets vereinbarte Restaurationspause schließen? Den neutralen Schauplatz, halb Garten, halb Hof vor dem Landhause Olivias, an dem die Landstraße vorbeiführt, hat der Herzog von Meiningen konstruiert. Aber auch die Zusammenziehung auf einen einzigen Schauplatz ist nicht neu. Auf die ruhmrederische Reklame hin hat sich sofort Direktor Rauch vom wiesbadener Residenztheater mit einem Protest eingestellt, und auch Direktor Gelling hat diese Zusammenziehung schon vor zwanzig Jahren am Hamburger Thaliatheater durchgeführt. Wen sollte es aber wundern, daß trotzdem die Presse (sie glaubt zu schieben und sie wird geschoben) darauf hineinfiel. Viel Lärm um Nichts ... Doch bleiben wir bei „Was ihr wollt". Eine Skizze ist dem Heft der Masken (Nr. 19) beigefügt. Schmidt-Bonn erklärt sie: „Im Vordergrunde links steht das Haus des Herzogs, rechts das der Gräfin. Ihre Gärten sind in der Mitte durch eine niedere, mehr andeutende Hecke geteilt. Das Zimmer des Herzogs ist durch die Terrasse, das der Gräfin durch einen offenen, hallenartigen Raum dargestellt. Der Weg von Haus zu Haus führt über die Treppe (im Hintergrund). Hinter der Treppe ist die Bühne zugleich erhöht: dort führt von links nach rechts die Straße vorbei, die hier zugleich die Straße von der Meeresküste her trifft. Die Meeresküste selber ist im Hintergrunde gut (‚sagt jener') sichtbar. Der Kerker Malvolios ist unter der Treppe rechts angebracht." Und die Vorstellung beginnt, eingeleitet und begleitet von einer nichtssagenden, überlauten Musik: „Der Vorhang hebt sich und die ganze Zauberwelt Shakespearischer Komödie tut sich auf, mit ihrem starkströmenden Duft, mit ihrem seligmachenden Singen nah und weit, offen und heimlich aus allen Winkeln, mit ihren Menschen, die wie in holde Träume entrückt, ihre verschlungenen Pfade wandeln, wandeln müssen." Das ist wieder von Schmidt-Bonn und soll wohl nicht auf die Aufführung gehen, so wenig wie einige spätere Sätze: „Dazu kommt das berauschend üppige Ganze der Bilder, das diese Küste in Wirklichkeit zu einer seligen macht, die allen denen, die an ihr landen, ein traumhaftes Glück bringt" usw. Aber es ist so recht bezeichnend: Erkenntnis des Nötigen und guter Wille ist da (immerhin ein Fortschritt!), aber es fehlen noch immer — der Worte sind genug, übergenug gewechselt! — die Taten. Denn nach alledem muß die Vorstellung umsomehr enttäuschen. Eine aus allerhand schlecht zu einander passenden Bestandteilen vielleicht andrer Stücke zusammengestellte Dekoration, hinten zwei verbogene Papphäuser wie aus dem Modellierbogen, eine unerträgliche Symmetrie, die durch die ganz überflüssige, den Mangel an Weitblick der Regie mit einem Schlage offenbarende symbolische Hecke verstärkt wird, ungeschicktes Drehen und Trippeln der Statisten im gar zu engen Raum, und die Darsteller, unter denen nur Fritz Odemar und Hermine Körner durch echte Laune hervorragen, teils Durchschnittsmaß, teils ganz unzuläng-

lich ... Die Regie vollends versagt überall da, wo es gerade auf sie ankommt, und es bleibt von ihr nichts als das Bild in den Masken und Worte, Worte ... „Es sind nur Worte, die sie gesprochen," und wir wollen nicht mehr Worte davon machen. Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft!

Marsyas.

Hagemann. In Nr. 11 der Schaubühne bespricht Hans Winand die Hagemannschen Bücher und begeht dabei, wie ich glaube, eine Ungerechtigkeit, die wohl hauptsächlich daher rührt, daß er diese Bücher unter einem ganz falschen Gesichtswinkel ansieht. Er macht ihnen zum Vorwurf, „daß sich nicht zum mindesten irgend ein Ansatz zur Klärung eines der vielen Theaterkunstprobleme findet." Aber Hagemann will das gar nicht; es liegt gänzlich außerhalb dessen, was er beabsichtigt: ein Handbuch, einen Katechismus der gegenwärtigen Verhältnisse des Theaters, der Regie, der Schauspielkunst zu geben, wie es z. B. einen Katechismus der Philosophie gibt, der nie daran denken wird, philosophische Fragen aufzurühren, sondern eben auch nur das Bekannte zusammen- und feststellt. Und ein Kritiker hat nun wohl das Recht, jemandem zu sagen: „Was du gewollt hast, ist dir nicht gelungen!", aber nicht das Recht zu sagen: „Was du willst, paßt mir nicht, wolle gefälligst etwas andres!"

Das, was er wollte, hat Hagemann, denke ich, erreicht. Ich kann auch die von Winand zitierten Stellen nicht so haarsträubend finden, wenn ich mir überlege, daß hier jemand für Laien und für die Schauspieler selbst — die doch leider in der Mehrzahl weder sehr gebildet sind, noch viel über ihre Kunst nachdenken — in großen und groben Zügen die Dinge auf die einfachsten Begriffe zurückführt..

Ich will nicht behaupten, daß ein Bedürfnis für die Hagemannschen Bücher vorgelegen hat. Aber ich glaube, sie haben ihre Existenzberechtigung gezeigt. Ich habe wiederholt mit Schauspielern und Regisseuren darüber gesprochen, und sie haben übereinstimmend gesagt: „Wir finden darin nichts an sich Neues, aber wir haben manches in neuem Lichte gesehen; auf alle Fälle hat es uns interessiert." Ich verstehe das vollkommen; ich lebe seit meiner Geburt in Berlin und lese trotzdem hin und wieder mit einer gewissen aufgeregten Neugier im Baedecker von Berlin.

Winand überschätzt also Hagemanns Bücher auf der einen Seite, da er Dinge von ihnen verlangt, die sie in ihrem Rahmen garnicht geben können, auf der andern Seite tut er ihnen Unrecht. Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat öfter einmal auf das Prinzip Wert gelegt: Von einem Pflaumenbaum soll man keine Aepfel verlangen. Ich glaube, man kann das bei dieser Gelegenheit noch einmal betonen: Von einem Pflaumenbaum wird man nie Gravensteiner Aepfel, aber (unter Umständen ganz nützliche) Pflaumen erhalten! Und man soll auch die nicht verschmähen.

Walter Reiß.

Ein niederdeutscher Dramatiker. Im Hamburger Carl Schultze-Theater wurde Fritz Stavenhagens „De ruge Hoff" (Der rauhe Hof), eine niederdeutsche Bauernkomödie in fünf Akten, zum ersten Male aufgeführt. Es gibt Leute, die in Stavenhagen den Heiland des niederdeutschen Dramas erblicken. Sie glauben, daß er der Ausgangspunkt einer neuen Aera sei. Gemach! Der verheißungsvolle Ausblick, den „Mudder Mews" gewährte, ist durch die Aufführung des „Rauhen Hofes" etwas getrübt worden. Man erwartete eine dichterische Verherrlichung niederdeutscher

Bauerntypen. Und man sah, hörte und empfand: das seltsame Gemisch von tragikomischer Stimmung und satirischer Gestaltung. Eine wundervolle Milieuschilderung, die bis in Kleinste echt ist. Aber Gestalten, die sich in ihrem Milieu sehr seltsam gebärden. Den Hauptfehler des Stückes muß man wohl darin sehen, daß der Dichter mit sichtlicher Gewalt einen ausgesprochen novellistischen Stoff in die Zwangsjacke des Dramas gesteckt hat. Die Aufführung im „Burg"-Theater war schlechter als schlecht. Den Hamburgern sollte man kein so miserables Niederdeutsch „vertellen".

H. Kr.-W.

Der neue Skowronnek. Pruchnow, gen. Pietsch, ist zwar der edelste der Menschen, hat aber doch schon wiederholt „gesessen". In seiner Jugend wurde er unschuldig verurteilt, machte sich im Gefängnis dem Inspektor und seiner Familie als Mädchen für alles unentbehrlich und wurde dafür mit liebevollster Fürsorge umgeben. Nach seiner Entlassung behandelten ihn aber die bösen Menschen da draußen in der schlechten Welt wie einen Gezeichneten und mieden ihn. Daher stahl er rasch ein bißchen Holz, um nur rasch wieder zu seinem guten Inspektor zu kommen. Dieser Circulus: Verurteiltwerden — absitzen — stehlen — verurteiltwerden wiederholte sich dann öfters. Er bildet die Vorgeschichte zu Skowronneks neuer Komödie „Das graue Haus", die in Wiesbaden und bald darauf in Frankfurt a. M. in Szene ging. Pietsch ist wieder einmal entlassen, nimmt sich aber diesmal vor, seiner Tochter zu Liebe etwas länger in der Welt zu gastieren. Diese Tochter, das ärmste, edelste und keuschste aller Mädchen, die natürlich als Gegenspielerin das reichste, erbärmlichste und gefallenste aller Mädchen hat, ist verlobt, die böse Schwiegermama weist ihr aber ihres Vaters wegen die Tür. Pietsch will sich rächen, faßt die Alte beim Schmuggeln ab und ruft einen Polizisten herbei, um sie ins „Graue Haus" schleppen zu lassen. Noch rechtzeitig erfährt er, daß der Sohn der alten Hexe, der durchweg edle Verlobte seiner Tochter, durch seine Mutter zum Schmugggeln verführt wurde, und um ihn zu retten, gibt er sich den herbeieilenden Polizisten selbst als Schmuggler aus und gelangt auch so wieder zu seinem geliebten Inspektor. Durch soviel Edelmut ist die Alte gerührt, und der Franz darf jetzt die Marie heiraten. Diesen Menschen, die lediglich schwarz oder weiß sind, stehen zwei gut charakterisierte Typen gegenüber: der eine stottert nämlich, und der andre ist Jude und mauschelt. Sonst ist von dieser Dichtung nichts zu berichten.

G. A.

Die vier Grobiane. Es schien lange Zeit, als ob die Leitung des Theaters des Westens alle künstlerischen Ambitionen aufgegeben und es vorgezogen hätte, mit möglichst gangbarer Bühnenware gute Geschäfte zu machen. Wurde dort eine Novität angekündigt, so stimmte man seine Erwartungen nicht hoch und hatte gewöhnlich Recht. Allemal ist es aber eine Freude, wenn man unter solchen Umständen nicht Recht hat, wie im Fall der Wolf-Ferrarischen Oper „Die vier Grobiane". Nun ist zwar dieses „musikalische Lustspiel" auch kein überragendes Meisterwerk; jedoch in einer Zeit ödester Opernproduktion muß man schon zufrieden sein, wenn ein „komisches" Opernwerk nicht den üblichen Plumpheiten und Banalitäten seines Genres erliegt. Ganz ohne Karrikatur der Menschen und ihrer Handlungsweise geht es natürlich auch diesmal nicht ab; es kreist alles hübsch innerhalb schönsten Operntheaters.

Mädchen und Jüngling, die einander nie gesehen, sollen verlobt

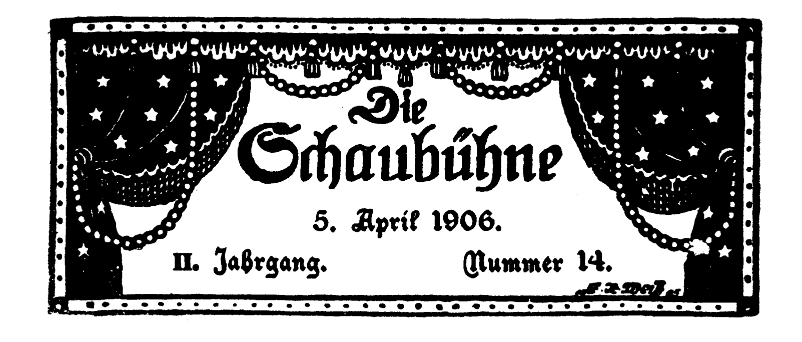
werden, indes bis zum Moment der offiziellen Anzeige keine Ahnung davon haben. So wollen es die „Grobiane": die Väter. Zum Unglück bekunden die Ehefrauen mehr Einsicht in Liebessachen und veranstalten hinter dem Rücken ihrer Männer eine Zusammenkunft der beiden jungen Leutchen unmittelbar vor ihrer Verlobung. Natürlich ist gegenseitige Liebe beim ersten Anblick wach . . . und das Unglück nimmt seinen Gang. Trotz aller List der Frauen nämlich erfahren die ahnungslosen Grobiane von jener Zusammenkunft, erklären höchst zornig den Verlobungsplan für null und nichtig und ziehen sich zur Beratung über eine exemplarische Bestrafung ihrer mutwilligen Ehegesponsen zurück. Inzwischen kommen die erschreckten Frauen wieder zur Besinnung und ihre Zungen in Bewegung. Da ists denn um die Ehemänner trotz ihren wütenden Rachegelüsten geschehen; im Zungenkampf mit ihren Hausehren erleiden sie eine Schlappe nach der andern, bis sie gänzlich mürbe geworden unter Tränen Versöhnung und — Verlobung feiern.

Dem Komponisten ist es gelungen, dieser drolligen Handlung viele sehr anmutige musikalische Einzelheiten abzugewinnen. Köstlich wirkt neben den heitern, zarten Melodien die fein-humoristische Charakterisierung der vier Grobiane und der verschiedenen Gemütsstimmungen. Klar und durchsichtig ist das Orchester gewoben, nie macht sich seine Behandlung ungebührlich breit oder aufdringlich, so daß der leichte Stil des Ganzen überall mit großem Geschick festgehalten wird. Erscheint auch nichts von ganz besonderer Eigenart, so ist doch der Gesamteindruck der Musik überaus fesselnd.

Die Inszenierung war verhältnismäßig gut, und das Spiel der Darsteller hatte Gewandtheit und Geist, genug dem Werk keinen Schaden zuzufügen. Von bestrickendem Reiz war jedoch die naiv-graziöse Darstellung der Lucieta durch Josefine Grünwald, und ganz besondres Lob gebührt Kapellmeister Bertrand Sänger für die feinfühlige und sichere Leitung des Ganzen. G. G.

Aurora in Öl. Und man hatte sich doch so darauf gefreut, auf diese Nachtvorstellung aller Reinhardtschen Spieler und Spielerinnen, die gewiß die stärksten Eindrücke der ersten „Schall- und Rauch"-Abende erneuern, sicherlich unser Zwerchfell ernstlich gefährden würde. Zwischen zwei und drei Uhr nachts Antiope-Sandrock als Aurora in Öl zu sehen, Jokaste-Sorma als astpreißische Küchenfee zu hören: dafür konnte man sich schon in den Männerkampf um ein Billet wagen. Vare, Vare, redde mihi . . . . Wenn Ihr wieder so etwas anstiftet — denn dies hier soll weniger eine Kritik an Vergangenem als ein Rat für Zukünftiges sein — dann pfercht die Leute nicht in die engen Sitzreihen eines regelrechten Theaters; laßt nicht die Pausen zwischen je zwei Nummern so lang sein wie die Nummern selber, die meisten Nummern aber doppelt so lang wie den Witz, der in ihnen steckt; gebt drittens und letztens nie eine alte berliner Posse ohne Couplets. Sind dazu dem alten Berliner Engels lauter gute Couplets an der Wiege gesungen worden? Mit solchen Kräften, und wenn sie nur einmal im Monat zusammenträten, müßte zu erreichen sein, daß der Anwert der berliner Cabarets bis zum Nullpunkt sänke, und das wäre kein geringes Verdienst um die ästhetische Reinlichkeit unsrer Stadt. S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Prolog

gesprochen am Stiftungstag des Bergener Theaters, 2. Januar 1852.

Zwei Jahre sind es, daß zum ersten Mal
der Heimat Laut von diesen Brettern tönte:
Da ging ein banger Zweifel durch das Volk,
gedachte es Norwegens junger Kunst,
die ihre zarten Schwingen prüfen sollte,
und wenige nur hofften ohne Furcht.
Und wie natürlich, daß es also war!
Wir wandern all in der Gewohnheit Banden
und ängstigen uns stets vor ihrem Bruch;
das Alte fühlten wir mit seinen Fehlern
wie seinem Wert so tief uns eingeprägt,
daß von ihm lassen fast undenkbar schien.
Wenn dann ein neugeborener Gedanke auftaucht
und vorwärts strebt auf unbekannter Bahn
und fordert, daß das Volk ihm auf ihr folge,
da faßt uns Angst, die Menge weigert sich
dem Weckruf der Idee und schüttelt schweigend
das Haupt und hält sich am bewährten Alten.
Allein der Zweifel hatte seine Zeit:
Ihr Recht ward der Idee bei uns und allen.

Doch höchlich irrt, wer glaubt, es habe nun
das Volk getan, was es zu tun vermöge,
es wüßte nun die Kunst allein zu gehn;
denn diese Zeit, sie wird und kann nicht kommen.
Gemeinsam müssen vorwärts Kunst und Volk;
denn sonst erscheint sie wie ein fremder Trieb,
des Kräfte niemand kennet noch versteht.
Und ist nicht unsre Kunst noch jung und zart?
Ein Kind noch in der Wiege muß sie heißen.
— Zehn Jahre brauchte Alexander einst,
die Welt zu unterwerfen, und er war
ein Held in Wirklichkeit, wir sind nur manchmal
auf dieser Bühne Heldinnen und Helden,
und was will das bedeuten, wägt mans recht!
Denn Uns auch ist ein Weltreich zu erobern,
ein Weltreich, allzugroß und allzufern,
als daß es ohne Müh wär zu gewinnen.
Und was war unsre Kunst von Anfang an?
Ein Bauernbursch, der Hof und Heimat ließ
und mitten in des Lebens Sturm geriet.
Die Bilder, die ihm hier vorüberflohen,
sie sollt er vor des Volkes Augen stellen,
so wie sie in ihm selbst sich spiegelten;
und wen mags wundern, wenn er manchmal irrte
und oft nicht alles faßte, was er sah?
Er war doch jung und unerfahren noch
und hatte nichts als seinen reinen Willen.
Doch den will er bewahren bis zum Ende,
mit dem, so gut es ihm gegeben, schaffen
im frohen Glauben, daß sein Volk ihn liebt.

Chor.

Es webt ein Geist in der Berge Grund
wie Frühling und Waldesrauschen
an unserer Wiege sang sein Mund

und zwang das Volk ihm zu lauschen;
denn traut ist der Klang seiner Stimme und mild,
wie Quellgeriesel vom Felsen quillt:
Er weckt zum Leben, es regen
die Herzen sich ihm entgegen.

Der nordische Geist ists, dessen Macht
die Zeit nicht vermochte zu brechen,
der nordische Geist, genährt und bewacht
von Elfen in Wäldern und Bächen.
Er folgt uns treulich auf Fjäll und Meer,
er herrscht am Grabe des Helden hehr,
er zeichnet ins Buch der Geschichte
ein Volk von prunkloser Schlichte.

Er redet zu uns durch Sage und Sang
und durch die heimischen Laute,
er bleibt für all unsern Sehnsuchtsdrang
der tröstende Freund und Vertraute,
er hütet weis der Vergangenheit Gut,
er stählt uns die Kraft, er klärt uns das Blut;
daheim, wie weit in der Ferne,
bleibt Er der Stern uns der Sterne.

Henrik Ibsen.

Übertragung von Christian Morgenstern.

Die Herausgeber von Henrik Ibsens „Sämtlichen Werken" (Berlin, S. Fischer, Zehn Bände) haben, einem Wunsche des Dichters entsprechend, aus den ältern lyrischen Arbeiten nur eine begrenzte Auswahl getroffen. Es liegt ihnen, für spätere Druckzwecke, noch weiteres Material vor, dem dieser Festprolog aus Ibsens bergener Theaterlehrjahren entnommen ist.

Emile Verhaeren als Dramatiker.

Unter den in französischer Sprache schreibenden Dichtern Belgiens nehmen Maeterlinck und Verhaeren den ersten Platz ein. Während Maeterlinck mit Recht frühzeitig zur Berühmtheit gelangte, hat Verhaeren infolge seiner in ihrem Grunde rein lyrischen Anlagen, die sich an eine geringere Anzahl wenden, und deren Schöpfungen unübersetzbar sind, viel schwieriger durchdringen können; doch ist er jetzt anerkannt als der erste französische Lyriker Belgiens und als einer der besten Dichter des französischen Sprachgebiets. Will man aber die Aufmerksamkeit des Auslands für ihn erwecken, so muß man auf seine Schauspiele aufmerksam machen.

Er wurde 1855 in dem Dorfe Saint-Amand bei Antwerpen geboren und verbrachte seine Jugend auf dem Lande an den Ufern der Schelde, in den fruchtbaren flämischen Wiesenlandschaften, wo er die Liebe zum Lande einsog, die seine Poesie durchzieht. Seine erste Gedichtsammlung „Die flämischen Frauen“ malt das üppige fröhliche derbe Flandern mit seinen Bauernhöfen, Wirtshäusern und Kirchweihen; die Frauen hier besitzen die übermäßige Gesundheit, wie sie Rubens und Jordaens ihnen geben. Als Gegenstück zu diesem Flandern malte er in der Gedichtsammlung „Die Mönche“ das fromme Flandern, das Flandern der Heiligen Jungfrau, deren Lob die Entsagenden singen, das Zellenleben, die Klosterträume, das stille und regelmäßige Dasein, verbracht mit Gebeten, Gottesdienst und kirchlichen Aufzügen; das Flandern, das Memling auf die Nachwelt gebracht hat.

In den folgenden Gedichtsammlungen läßt er seiner Einbildungskraft und deren Visionen freiern Spielraum: seine Gefühlsart liefert ihn immer mehr dem Tragischen in die Arme; sein Glückstraum scheint zu Ende; sogar die Gesichte, die sich ihm offenbaren, erhalten häufig das Gepräge von Schreckbildern. In einer dieser Sammlungen „Les apparus dans mes chemins“ wird die weite traurige Ebene in einem Gedicht nach dem andern von scheußlichen Gestalten bevölkert: dem Mann des Gesichtskreises, der sich über sich selbst entsetzt und seinen Weg in der Ferne sucht; dem Mann der Müdigkeit, der an den toten Jahrhunderten schleppt und sein Loos verwünscht; dem Mann des Wissens, dessen scharfer Blick vergebens gesucht und gesucht hat; dem Mann des großen Nichts, dem König der Verwesung, der mit Hohngelächter das Vermodern kündet, mit dem alles endet — bis der Heilige Georg unter einem goldenen Regenbogen, in seinem leuchtenden Küraß auf seinem schäumenden Pferde vom Himmel herniedersteigt und den Raum von den garstigen Erscheinungen reinigt. In einer andern durchweg symbolischen Gedichtsammlung „Die eingebildeten Dörfer“ zeichnet er in Sturm, Regen und

Schnee lauter Gestalten, die er als Kind in Flandern gesehen hat, und verwandelt durch seine Einbildungskraft sie alle in große Sinnbilder. Da ist der Fährmann, der mit dem Sturm kämpft, um zu ihr hinüberzugelangen, die ihn gerufen hat. Doch der Strom ist entsetzlich; ein Ruder bricht; das Steuer bricht; das zweite Ruder bricht, und die Stimme ruft. — Auf dem Kirchhof hat der Totengräber Gräber ausgehöhlt; die weißen Särge kommen durch die Alleen, damit er sie versenke — die weißen Särge seiner Qualen und Erinnerungen; und die roten Särge werden zu ihm getragen durch die Gänge, sie, in denen sein Heldensinn aus alten Tagen, sein gebrochener Mut, seine Verbrechen begraben sind. — Auf dem Fluß wachen die Fischer im Mondschein bei ihrem schwarzen Netz, das in den Schlamm versank. Und sie tun keinen andern Fang als ihr Elend, zahlreiche Krankheiten — Wrackgut die schwere Menge von ihren gescheiterten Hoffnungen und geknickten Erwartungen.

Während die Verse in Verhaerens allerersten Gedichtsammlungen in Rhythmus und Reim noch die strenge Regelmäßigkeit der ältern französischen Poesie zeigen, hat er allmählich das Joch jedes Versmaßes abgeworfen, häufig Lautähnlichkeiten statt des Reimes angewandt und sich überall damit begnügt, für das Ohr zu reimen ohne Rücksicht auf die Schreibweise. Es muß in hohem Grade anerkannt werden, daß er nichtsdestoweniger durch seine Sprachbehandlung außerordentliche Lautwirkungen, einen kräftigen, männlichen, stets volltönenden, zuweilen barschen Wohlklang erzielt hat.

Seine Dramatik ist in diesen Versen geschrieben, die jedoch hie und da zwanglos von Reden in einer rhythmischen Prosa abgelöst werden.

Mit dem Schauspiel „Das Kloster" (Le cloître) aus dem Jahre 1900 ist er zu dem Thema seiner Jugend, dem Mönchsleben, zurückgekehrt; aber es ist hier in einem andern Geiste aufgefaßt. In diesem Stück hat die stärkste und wildeste Leidenschaft Ausdruck gefunden, und die verschiedenen Mönchtypen sind mit überlegener Sicherheit und Festigkeit dargestellt. Das Thema hat etwas Großartiges. In dem Kloster, in das wir eingeführt werden, entdecken wir zunächst nur den verschiedenartigen Ehrgeiz, die Frömmigkeit, den gegenseitigen Unwillen und den Wettstreit der Mönche. Wir sehen, wie der kluge, völlig kirchliche Prior einen hochadligen Mönch, einen ehemaligen Herzog, Dom Balthazar, bevorzugt und zu seinem Nachfolger erwählt; sehen, wie dieser von Thomas, der den Sitz des Priors begehrt, bekämpft und von dem jungen Dom Marc geliebt wird, einem Mönch, so engelsgut, wie es die Mönche auf Fiesoles Gemälden sind. Allmählich erfahren wir, daß Dom Balthazar seinen eigenen Vater ermordet hat, nicht einmal weil dieser ihn benachteiligte (denn er war ein rechtschaffener Mann), sondern nur, weil er eines Tages das schlechte Leben des Sohnes tadelte. Dieser hat sich ins Kloster geflüchtet, um der Strafe zu entgehen. Aber

das erregt durchaus kein Entsetzen bei dem Prior, der Dom Balthazars Reue um so schöner findet, je größer das Vergehen war, und der ihn um so würdiger findet, den Priorsitz nach ihm zu bekleiden, da sein Leben als Klosterbruder eine wahre christliche Erbauung ist.

Sogar als der Eindruck von Balthazars Verbrechen erweitert wird, weil wir erfahren, daß er mit kaltem Blut einen unschuldigen Landstreicher unter dem Verdacht des Mordes hat hinrichten sehen, ändert der Prior seine Haltung dem vornehmen Mönch gegenüber nicht und findet sein Klosterleben nicht weniger erbaulich. Als ein Klosterbruder, darüber empört, mit dem Gedanken umgeht, Dom Balthazar der weltlichen Behörde anzuzeigen, schaudert selbst Thomas, der Gegner des Verbrechers, vor einer solchen verdammenswerten Handlung zurück, die der Außenwelt einen Einblick in die Geheimnisse des Klosters geben würde. Aber Balthazars eigene Gemütsruhe ist allmählich erschüttert worden; er kann selbst sein Geheimnis nicht länger tragen, und eines Tags, als die Kirche überfüllt ist, schreit er in den gewaltsamsten Ausdrücken der Sprache das Verbrechen in seinem ganzen Umfange vor der versammelten Gemeinde hinaus. Umsonst versuchen die Mönche ihn zu unterbrechen, und nachdem er seine wilde Beichte beendet, verdammt und verstößt ihn der Prior mit einer Leidenschaft, die kein Erbarmen kennt — der Leidenschaft für die Ehre der Kirche. Einzig der junge fromme Dom Marc betet noch für den Verirrten, der auf dem Richtplatz sterben soll.

Die letzten Akte sind mit einer Seelenkenntnis und einer stilistischen Kraft ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig lassen.

Von 1893 bis 1898 schrieb Emile Verhaeren eine Trilogie, deren Thema ihm als Landkind nahe lag, und das ihm längst zu Herzen gegangen war: das unheilschwangere Aufsaugen der Landbewohner seitens der Städte, wodurch allmählich in seiner Heimat das Land öde und die Dörfer einsam geworden sind. Es erscheint wie eine seltsame Anmerkung zu diesem Text, daß er selbst das Land mit Brüssel vertauschte und in den letzten Jahren in Paris ansässig gewesen ist.

Das letzte Glied seiner Trilogie, das Drama „Die Morgenröte" (Les Aubes), dürfte die merkwürdigste und bedeutendste Arbeit sein, die er bis jetzt hervorgebracht hat.

Die Handlung spielt außerhalb der historischen Wirklichkeit, wie immer bei Verhaeren. Wir erleben einen Krieg; ein feindliches Heer nähert sich der ungeheuer großen Stadt Oppidomagne und treibt die fliehende Landbevölkerung aus den brennenden Dörfern vor sich her in die Hauptstadt hinein. Wir lernen verschiedene Bevölkerungsgruppen kennen, den Bettlerschwarm und die fliehenden erbitterten Bauern. Wir werden auf das Kommen eines Mannes vorbereitet, von dem alle sprechen und an den alle denken: auf das Kommen des großen Volkstribuns Jacques Hérénien, der die Leiche seines Vaters, eines alten Bauern, zu

der Grabstätte in der Stadt bringen will. Er kommt, und wir erhalten einen Eindruck von dem ungeheuern Ansehen, das er genießt.

Das Motiv ist der Belagerung von Paris 1870/71 entnommen. In der Stadt selbst hat das Proletariat sich auf einen hochgelegenen Kirchhof zurückgezogen, wo es eine drohende Haltung gegen die Regentschaft einnimmt, eine Patrizierregierung, die durch Eigennutz und Härte das niedere Volk zum äußersten getrieben hat. Jacques Hérénien ist der Mann der Zukunft und des Volkes, der in Schriften, die auch in fremden Ländern gelesen werden, über das Recht der Unterdrückten und die Abscheulichkeit des Krieges Gedanken ausgesprochen hat, die Anklang fanden, wodurch Hérénien sogar im feindlichen Heere Schüler besitzt.

Wir sehen, wie die Regentschaft vergebens sich bemüht, ihn zu gewinnen; sehen, wie sie ihn betrügt, sich wiederum bemüht, ihn der Volksmasse gegenüber zu benutzen, durch reichliche Versprechungen, welche die drohende Gefahr abwenden sollen; sehen ihn von Vertrauen, Neid und Haß umgeben, und wir beobachten, wie er zum Gipfel seiner Macht emporsteigt, den innern Frieden in der Hauptstadt sichert und endlich infolge eines Wagestückes, zu dem ihn sein Genie anspornt, Anerbietungen von dem Feinde empfängt. Das feindliche Heer ist des Krieges so müde wie die belagerte Hauptstadt, und durch einen feindlichen Anführer, der Héréniens Bücher gelesen hat und sich als sein Schüler fühlt, wird eine Übereinkunft erreicht, die mit einem friedlichen Einzug des feindlichen Heeres in die Hauptstadt dem Krieg ein Ende macht. Die Ideale der Volksherrschaft und des Weltfriedens scheinen gesichert, als der große Tribun von den letzten Kugeln getroffen wird, die ihm von den Soldaten der Regentschaft auf den Befehl der haßerfüllten Männer der alten Zeit gesandt werden. Er stirbt, aber seine Gattin hebt seinen kleinen Sohn über den Köpfen der Menge in die Höhe, und in ihm huldigt man der Morgenröte der neuen Zeit.

Jahrelang, nachdem man dieses Schauspiel zum ersten Male gelesen hat, bleibt einem die Erinnerung an etwas Bezauberndes im Sinn haften; aber, seltsam genug, die einzelnen Zügen geraten in Vergessenheit. Man behält die Gestalt Héréniens in undeutlichen Umrissen für sich, aber ohne einen sichern Eindruck von seiner Eigenart. Dies darf man Verhaeren wohl etwas zur Last legen.

Alles steht und fällt hier mit der Persönlichkeit des Tribunen und dem Eindruck von Größe, den sie mitzuteilen vermag. Verhaeren war dem stets in der Dichtkunst wiederkehrenden Problem gegenübergestellt: Wie den Eindruck von Größe hervorrufen? Das geschieht ja am einfachsten und leichtesten durch die Bedeutung, die andre der Persönlichkeit beilegen, durch ihre ehrerbietige, begeisterte, verliebte Haltung ihm gegenüber, oder umgekehrt durch ihren Neid, Haß und ihre Schadenfreude, sodann durch ihre direkten Äußerungen über seinen Wert. Endlich —

und dies ist natürlich die Hauptsache — durch seine eigenen Worte und Handlungen. Hérénien führt nun eine männliche und schwärmerische Sprache; wir beobachten seine Macht über andre Seelen; alles, was er sagt, hat einen lyrisch-rhetorischen Schwung; doch das Gepräge von Größe ist unleugbar etwas verwischt. Voltaire, der in den Heeren von Frankreichs Feinden Schüler hatte, war viel einfacher. Friedrich der Zweite, der in den Heeren seiner Feinde Bewunderer hatte, war viel mehr geradezu. Selbst Gambetta, der am meisten als Redner wirkte, war nicht immer so ernsthaft. Man könnte eher an Jaurès denken.

Man fühlt in diesem Drama, daß Verhaeren nicht minder für politische als für künstlerische Freiheit gekämpft hat: 1892 arbeitete er in Brüssel gemeinsam mit Eekhoud und Vandevelde für die Entwicklung des Volkshauses, gründete dort eine Kunstabteilung, gab sich eifrig mit Volkserziehung ab. Für ihn wie für viele Zeitgenossen ist der große Mann der, der den Friedensgedanken durchführt. Die Schwierigkeit, den Helden des Friedensgedankens dramatisch zu verwenden, liegt indessen in der Schwierigkeit, diesen Gedanken zu individualisieren. In unsern Tagen ist nur ein Mann auf diesem Gebiet genial und neu gewesen, der Pole Jean de Bloch, der auf rein finanziellem Wege den Krieg zu bekämpfen versuchte. Doch seine Eigenart war nicht so beschaffen, daß sie sich für einen Volkstribun oder Tragödienhelden eignete. Trotzdem hätte Verhaeren seinen Hauptschlag in der Ausarbeitung der Persönlichkeit des Tribunen führen müssen; aber da er im tiefsten Innern Lyriker ist, hat er diese seine Arbeit etwas zu leicht genommen, und obwohl „Die Morgenröte“ sicherlich zu den merkwürdigsten dramatischen Arbeiten unsrer Zeit gehört, ist sie nicht das erlösende Wort geworden, das ein Meisterwerk bedeutet.

Georg Brandes.

(Berechtigte Übersetzung von Ida Anders.)

Heimat.

Ich bin allein. Der Sturm geht um mein Haus.
Ich fand mich heim aus manches Sturms Gebraus.
War, was ich fand, wohl dieses Sehnen wert? —
Heimweh ward Feuer. Feuer sprüht im Herd.

Es wärmt den Raum. Es wärmt mir meine Brust.
Es saust und glüht mit sturmverwandter Lust.
Heimweh ward Sturm. Sturm reitet durch das Land.
Ich neide jeden, der nicht heimwärts fand . . .

Wilhelm Michel.

Caesar und Cleopatra.

Der Erdichter der historischen Komödie von Caesar und Cleopatra kann wie Plutarch von sich sagen: „Ich schreibe Leben, aber keine Geschichte; und in den glänzendsten Taten liegt nicht allemal eine Anzeige von Tugend oder Laster, im Gegenteil verrät oft eine unbedeutende Handlung, eine Rede oder ein Scherz den Charakter der Menschen viel deutlicher als die blutigsten Gefechte, als die größten Schlachten und Belagerungen." Bernard Shaw brauchte nur diese Geschichtsauffassung festzuhalten, um zu seinem dramatischen Stil zu gelangen. Er kann nicht Heldenverehrer sein. Er hält es für einen Irrtum, an einen Fortschritt oder Rückschritt seit der Zeit Caesars und Cleopatras zu glauben. Er hat keinen Grund, die Ansicht zu teilen, daß ein alter Brite unmöglich einem modernen geglichen habe: für ihn besteht kein Unterschied. Er behauptet die Menschheit bloß nachahmen zu können, wie er sie kennt, und sieht deshalb vergangene Ägypter und Römer im Bilde seiner Zeitgenossen und Landsleute. Wenn Shakespeares Cleopatra den Hämling Mardian auffordert, eine Partie Billard mit ihr zu spielen, so ist das ein einzelner Anachronismus. Für den Dramatiker Shaw ist der Anachronismus die Kunstform selber.

Freilich, was äußerlich vorgeht, weicht nicht wesentlich von der Überlieferung ab. Caesar kommt, in der Historie wie bei Shaw, auf der Verfolgung des Pompeius im Oktober 48 nach Alexandria. Cleopatra, die ihr kleiner Bruder Ptolemaeus oder, richtiger, seine Umgebung vom Tron gedrängt hat, sucht bei ihm Hülfe. Caesar setzt sie in ihre Rechte ein und verbringt den Winter auf 47 in ihrer Burg, unter Kämpfen und Gefahren, aus denen ihn erst Mithridates befreit. Er läßt Cleopatra reif für Antonius zurück und wendet selbst sich neuen Kämpfen zu.

Das ist ein epischer Verlauf, ein konfliktloses Abrollen aufeinanderfolgender Ereignisse. Auch Shaw hat keinen Konflikt erfunden, der die Epik zur Dramatik gemacht hätte. Er hat eine Intrigue eingelegt, die zu Mord und Totschlag führt, ohne dramatischen Wert zu erlangen, weil Mörder und Gemordete uns nicht interessieren. Zwischen Caesar und Cleopatra aber, die uns interessieren, ist kein Drama denkbar: sich sehen und verstehen ist für

sie eins, und ihre Beziehung wird von vornherein auf eine Basis gestellt, die nach sechs Monaten ein kampf- und schmerzloses Auseinandergehen ermöglicht. In diesen sechs Monaten entwickelt sich Cleopatra vom Kätzlein zum Schlänglein: das macht die fast unmerkliche Bewegung des Shawschen Dramas aus. In den fünf Akten dieses Dramas entwickelt sich Julius Caesar nicht in sich zum Helden, sondern vor uns als ein Held und Geist von ganz besonderer Art: das macht die hohe Schönheit der Shawschen Dichtung aus.

Der Anachronismus, wie gesagt, ist ihre Form. Diese Menschen fühlen wie wir und sprechen wie wir. Ihr guter Geschmack verbietet ihnen, pathetisch zu werden. Caesar will sich einmal hinreißen lassen. Da braucht bloß einer zu sagen: „Nun werden wir wieder seinen hochtrabendsten Schwulst anhören müssen!" und er gibt es lächelnd auf. Wenn geradezu von new woman die Rede ist, so ist das ein Witz des Spötters Shaw. Aber Cleopatra in ihrer Mischung von physiologischer Unfertigkeit und psychischer Frühreife, von kalter Berechnung und sehnsüchtiger Sinnlichkeit, von Großmut und Grausamkeit, von Eigensinn und Hingabe, von Aufrichtigkeit und Verlogenheit — diese Evatochter hat doch neben den ewig weiblichen Zügen verfliegende Nuancen, die vor Beardsley nicht literaturfähig waren. Der Sicilier Apollodorus ist wie ein Mitglied der Pre-Raphaelite Brotherhood, und in Caesars Sekretär Britannus hat Shaw all seinen Haß gegen den englischen Volksgeist gesammelt und ausgeschüttet. „Als ein Irländer", hat er einmal gesagt, „konnte ich auf keine Vaterlandsliebe Anspruch erheben: ich konnte weder das Land lieben, das ich verlassen habe, noch jenes, das eben dieses Land ruiniert hat." Aus der Lieblosigkeit wurde Haß, und dieser Haß wurde so stark, daß er ihn, den feinen und mühelosen Geist, zur Plumpheit verleiten konnte. „Wenn ein Mann etwas zu sagen hat, so besteht die Schwierigkeit nicht darin, ihn zum Sprechen zu bringen, sondern zu verhindern, daß er es zu oft sage." Der Kelte Shaw hat sich selbst nicht verhindert, seinen Abscheu vor Albion bis zum Überdruß, bis zur Abgeschmacktheit zu unterstreichen. Der Engländer wird in immer neuen Wendungen als pedantisch, rachsüchtig, pharisäerhaft, heuchlerisch und was nicht sonst noch geschildert. Aber zwischen allen Übertreibungen fällt ein Wort von einer Verdichtungskraft,

wie es nur Shaw gelingt . . . „Ich bin Apollodorus, der Sizilier, ein Künstler.“ Britannus: „Ein Künstler? Warum haben sie diesen Vagabunden eingelassen?“ Caesar: „Ruhig, Mensch! Apollodorus ist ein berühmter Patrizier und Amateur.“ Britannus: „Dann bitte ich den Herrn um Verzeihung. Ich glaubte, er wäre ein Berufskünstler . . .“ Die ganze Tragödie Oscar Wildes ist in den paar Silben ausgesprochen.

Das unsterbliche Teil aber dieser formlosen, unvollkommenen, nicht nur aus geistreicher Absicht, sondern auch aus Gestaltungsohnmacht schwankenden und schillernden Komödie — ihr unsterbliches Teil ist die Figur Julius Caesars. Sie macht Shakespeares Caesar ungültig und ist so gewiß in der internationalen Dramatik der Gegenwart die einzige Gestalt von glaubhafter Geistesgröße, wie der Eugen Marchbanks der „Candida“, dieser ganz von Kunst durchleuchtete Knabe, der einzige glaubhafte Dichter ist. Shakespeares Caesar redet unablässig von seiner Größe und handelt in jeder Lebenslage ungroß. Shaws Caesar hat eine Atmosphäre von selbstverständlicher Überlegenheit um sich, die ihm jede Selbstanzeige seines Werts und seiner Würde erspart. Dabei ist er zum Glück nicht frei von kleinen Menschlichkeiten. Er trinkt Gerstenschleim, läßt sich ungern an sein Alter erinnern, verbirgt fast ängstlich seine Kahlheit und ist auf seine Runzeln auch nicht stolz. Aber es ist noch zu wenig, wenn man auf seinen innern Menschen das bezieht, was Plutarch von Caesar sagt: „Der Mann war leutselig und großherzig, unempfänglich gegen Zorn und Vergnügen und Gewinnsucht, und fest und unabänderlich bewahrte er seine Überzeugung über das Anständige und Gerechte.“ Das alles gilt ja von Shaws Caesar auch. Er läßt seine Leute so vertraulich reden, wie sie wollen, um von ihnen zu lernen, was für Menschen sie sind: sein Unterbefehlshaber Rufio — eine köstliche Figur — darf ihn auszanken nach Herzenslust. Er kennt keine Rache. An den Fall Vercingetorix denkt er mit Scham und Reue, und nur mit schaudernden Hohn kann er von jener Zeit seiner staatsmännischen Einsichtslosigkeit und kriegerischen Roheit sprechen, wo er die grausame Bestrafung dieses Mannes zum Schutz des allgemeinen Wohls für nötig hielt. Ein helles Licht fällt von dieser Erinnerung auf den weiten Weg, den er zurückgelegt hat. Jetzt haßt er keinen Menschen mehr. Er schließt mit jedermann Freundschaft wie mit Hunden und Kindern. Seine

Güte zu Cleopatra ist ihr ein Wunder. Weder Vater noch Mutter noch Amme haben jemals so auf sie geachtet oder ihr ihre Gedanken so freimütig mitgeteilt wie er. Aber diese seine Güte gilt nicht ihrem Wesen, sondern ist seine Natur. Seine Soldaten liebt er nur anders, nicht schwächer, und im Ernstfall würde ihm der Arm eines einzigen von ihnen heiliger sein als Cleopatras Kopf. Der bloße Gedanke, eine Kohorte geopfert zu haben, macht ihn jammern. Eine ganze weltgeschichtliche Situation kommt in diesem Verhältnis Caesars zu Cleopatra und zu seinem Heer zum Ausdruck. Cleopatra ist ein Kind, eine Katze und das Heer die Zuflucht der Kraft und der Sittlichkeit vor den Verlockungen des raffinierten Genußlebens und der üppigen Ausgelassenheit Alexandriens. Ein paar Jahre später ist Cleopatra ein Dämon, eine Schlange: Antonius mit seinem Heer geht an ihr, Rom am Orient zugrunde. Das bißchen Kunst hat gesiegt, die paar Ornamente, denen Caesar ein paar Jahre früher noch die stolzen Fragen entgegensetzen konnte: „Ist Regieren keine Kunst? Ist Frieden keine Kunst? Ist Krieg keine Kunst?" Und wie führte er Krieg! Auch den Feldherrn Caesar lernt man bei Shaw lieben. Es ist ein aesthetisches Vergnügen, ihn Listen aushecken und zur offenen Gewalt vorgehen zu sehen. Mit welchem Humor gibt er die Ägypter frei, weil jeder Gefangene die Gefangenschaft zweier römischen Soldaten verlangt, die ihn bewachen müssen. Dieser Humor ist schon das, was nicht mehr im Plutarch steht. Es ist Shaw nämlich nicht bloß gelungen, jeden Charakterzug Caesars körperhaft zu machen, der das Gefühl von Größe erwecken kann, er hat ihn auch mit einer Grazie umgeben und erfüllt, die das Bild erst vollendet. Etwas Bezauberndes geht von ihm aus. Er braucht nicht einmal so klug, so gütig und so witzig zu reden, wie er fast immer redet. Wenn er schweigt, fühlt man ein Kinderherz pochen, das das unveränderlich kindliche Herz des Genies ist. Wenn er zuhört, glaubt man ihn sagen zu hören: Du hast gut reden. Oder man merkt, wie sich ein Abgrund auftut zwischen der Mittelmäßigkeit und der Genialität, der nicht zu überbrücken ist, und der die Genialität seeleneinsam macht. Einmal ist vom Sterben die Rede: alle, alle wollen leben — Cäsar meldet sich müde. Es ist ein Augenblick von weltgeschichtlicher Gewalt. Man kann nur bezeugen, daß man ihn empfunden hat, nicht belegen, daß er empfunden werden muß. Er ist nicht der einzige. Dieses selt-

same Stück ist voll von dichterischen Anonymitäten. Was ist es, das mich innerlich jauchzen macht, wenn ich Caesar und Cleopatra, zwei spielende Kinder, unter der Sphinx sitzen sehe? Woher stammt der kräftige, kühle, erfrischende Hauch, der die Lebensluft dieser Komödie ist, wie jener glühe, entnervende Feueratem die Lebensluft von Shakespeares Cleopatra-Tragödie? Das sind Werte, die voller sind als eine theatralische Wirksamkeit und eine restlose Deutbarkeit. Es ist möglich, daß dieses Undrama sich nicht auf der Bühne halten wird. Aber das Buch wird noch leben und wirken, wenn die meisten Dramen unsrer Tage vergangen und vergessen sein werden.

Die Aufführung des Neuen Theater war übrigens beileibe keine Probe auf die Bühnenfähigkeit der Komödie. Diese Aufführung war zaghaft und stillos. Shaws geistreiche Fragwürdigkeit, seine widerspänstige Vieldeutigkeit werden nicht richtig dadurch getroffen, daß die Darstellung sich in allen Stilen versucht, daß sie burlesk, ironisch, pathetisch, parodistisch zu sein trachtet und sich damit jezuweilen in Widerspruch zu sich selbst und immer in Widerspruch zu dem zwar schönen, aber ganz schlichten, ganz einheitlichen dekorativen Rahmen bringt. Am glücklichsten im Ton waren ein kleines Fräulein Kupfer als zehnjähriger Ptolemaeus und ein genügend komischer und nicht zu drastischer Herr Marlow als Britannus. Apollodorus schien zu wenig Aesthet, Rufio eher ein berliner Dienstmann, und die unaussprechliche Reichsamme Ftatateeta hätte ich von der Sandrock spielen lassen. Die Cleopatra der Eysoldt war wahrscheinlich bewundernswert. Diese Art Rollen hat ihr keine vorgespielt und spielt ihr keine nach, und sie hat vielleicht auch in der zweiten Hälfte, ganz sicherlich in der ersten Hälfte jeden Wunsch nach psychologischem Detail und nach der Großzügigkeit, die ihr erreichbar ist, befriedigt. Mich hat sie gleichwol gestört. Ohne ihr Verschulden. Sie stand im Mittelpunkt, der — nach meiner Auffassung der Komödie — Caesarn gebührt; nicht weil sie sich dahingedrängt hatte, sondern weil Herr Steinrück nicht fähig war, ihn zu behaupten. Er tat, was ihm möglich war, und darf nicht geschmäht werden, weil Größe und Grazie ihm versagt sind. Es leben ja höchstens drei Schauspieler in Deutschland, die diese Gestalt verkörpern und diese Komödie für die Bühne retten könnten.

Schauspieler-Monographien.

Das muß irgendwie miteinander zusammenhängen: daß jetzt das Theater von so vielen Hochkultivierten verschmäht und ganz aus dem Kreise der wichtigen Dinge hinausgewiesen wird, und daß sie doch gerade jetzt wieder so vielfach nach dem Wesen des Schauspielers fragen, nach dem Recht seiner Kunst unter den andern Künsten, nach seinem Anteil am ästhetischen Gewissensstand der Zeit und am Bau des künftigen Geschmacks. Vielleicht erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch so, daß uns, in der Nervosität des Übergangs zweier Epochen, alles einer vagen Menge Angemessene zurückschreckt und das rein Persönliche als das einzig Sichere und Bestimmbare besonders einnimmt. Die Theaterkunst aber ist die Kunst der Wirkung auf eine Menge; die Schauspielkunst ist die Kunst, in der sich Persönlichkeit am unmittelbarsten auslebt. Oder es kommt von einer gewissen Müdigkeit gegenüber den Kniffen der Technik; und nur die Technik der Schauspielerei wäre davon ausgenommen, weil sie ja mit jedem neuen Künstler in allen Details sichtbarlich neu wird.

Wie immer; die Fragen werden jetzt lauter und häufiger: Wer ist ein Schauspieler, und wieso ist er es? Wie drückt er sich aus, wie uns, wie den Dichter? Was kann er, was darf er über seine Rolle hinaus? Und was bedeutet er, wenn sein Wesen von der Bedeutung des angenommenen Lebens abgelöst wird? Natürlich läßt sich hier, wie überall, aus Worten ein System bereiten. Ein Begriff kann reinlich festgelegt, eine Definition mit logischem Anstand abgezogen werden, und alles Weitere ergibt sich dann beinahe von selbst. Man könnte auch induktiv vorgehen, von der Wirkung auf das Wesen schließen wollen; etwa die so verwendbare „moderne Seele“ auch zu dieser Untersuchung heranziehen und aus der Zusammenfassung vieler bedeutsamer Exempel die allgemeinern Wahrheiten destillieren. Wenn nur nicht alle diese schöne Gedankenarbeit unfehlbar an dem Einen scheitern müßte: daß sie, aus entfliehenden Eindrücken der Sinne hergeholt, gleich zu lügen beginnt, sobald sie sich vom Ich an das Du, vom Untersuchenden selbst an den Zuhörer (oder Leser) wendet. Denn hier ist keine Einheit des Empfangens und kein andrer Gradmesser der Wirkung, als höchstens wieder die unzuverlässige Menge. Mein Klimt, mein Klinger, mein Wagner ist auch der deine. Mir mag er lieb und heilig, dir vielleicht ein Greuel sein. Aber sicherlich aus denselben Gründen; wegen seines besondern Verhältnisses zu seiner Kunst, das ich etwa als Erhöhung und Bereicherung empfinde, du etwa als Minderung oder Zerstörung. Aber mein Kainz, mein Bassermann, mein Mounet-Sully ist gewiß nicht der deine; sein

besonderes Verhältnis zu seiner Kunst ist uns höchst nebensächlich im Vergleich zu dem, was seine Stimme und seine Erscheinung unsern Sinnen gibt. Damit arbeitet unsre Phantasie, bildet sich ihr Geschöpf und ruft erst, wenn sie fertig ist, ein Urteil des Verstandes auf. So ist das Werk des Schauspielers zugleich immer auch ein Werk des Zuschauers, meines und deines. Und meines von deinem natürlich verschieden, je nach dem Willen der Sinne und der Phantasie, je nach ihrer Reaktion auf einander. Keines kann zum andern hinüber, mit ihm verglichen und ausgeglichen werden; denn keines kann aus seinem Schöpfer heraus. Keiner kann einen andern vor das Bild, das er in sich erschaffen hat, wie vor ein Gemälde hinführen und seinen Eindruck erläuternd begründen. Es gibt da keine Gemeinsamkeit der Anschauung und also auch kein Schließen vom Besonderen aufs Allgemeine. Dazu kommt, daß sich die historische Kontinuität der Urteilskraft des Einzelnen völlig entzieht. Man ist lediglich auf seine eigene Gegenwart angewiesen. Burne Jones kann an Botticelli gemessen, Ibsen gegen Hebbel gehalten, Brahms aus Beethoven entwickelt werden. Aber nichts und niemand kann mir heute überzeugend sagen, wie groß Dawison, Talma, Kean als Schauspieler gewesen sind, und worin sie sich in den heutigen fortsetzen. Mitterwurzer, uns ein höchster Gipfel seiner Kunst, wird den Enkeln ein leeres Wort sein; war es zu Lebzeiten schon den Holländern, Spaniern, Russen, die nicht etwa auf Reisen gingen. Auch die internationalen Maßstäbe fehlen also.

Und darum muß jedes Urteil in schauspielerischen Dingen, von den Sinnen und der Phantasie höchst eigenwillig bestimmt, gegen die Entwicklung der Zeiten blind, von der Meinung andrer Völker abgeschnitten, doppelt und dreifach subjektiv sein. Und jede Reihe von Urteilen, die ins Allgemeinere hinaus zielt, und jedes System von Gedanken, das festere Grundlagen geben will, muß schließlich in dieser letzten, unerklärbaren Wurzel ihrer Subjektivität ihren letzten Halt verlieren. Weit mehr als in andern Künsten, in denen sich, wie gesagt, durch Vergleichung der Gegenstände, durch Ausgleich der Meinungen, durch Studium der geschichtlichen Herkunft einige Festigkeit des Erkennens gewinnen läßt. Hier aber wirkt unmittelbar Persönlichkeit auf Persönlichkeit, und nichts greift hinüber oder hinaus, wo ein Bejahen oder Verneinen der andern wäre; die müssen es wiederum aus sich selbst, mit sich selbst abmachen. So werden wir, fürchte ich, nie erfahren, was eigentlich der große Schauspieler ist, und warum er es ist. Weil jeder schließlich nur sagen kann: Ja, auch auf mich wirkt dieser Künstler ungeheuer stark — so bleibt dessen Größe eine Art Majoritätsvotum ohne plausible Begründung aus dem Wesen der Kunst selbst. Das Urteil des Einzelnen ist für diesen selbst, das Urteil der Epoche — soweit sie ein einheitliches haben kann — ist für alle Zeiten inappellabel.

Vielleicht wäre es darum am besten, bei Betrachtungen über Schauspielerei die großen Worte beiseite zu lassen, den Begründungen mit weiten Begriffen, den festen Urteilen im Namen der ganzen Generation aus dem Wege zu gehen und der notgedrungenen Subjektivität des Urteils den subjektivsten Ausdruck aufzuprägen. Das wäre nur freilich so unbequem und weitschweifig, als es ehrlich und vorsichtig wäre. Die Gehirne der Menschen sind nun einmal so eingerichtet, daß jeder im Moment der Spruchfällung die ganze Welt und alle Zeiten in sich zu haben meint; wer erst nachzudenken anfängt, bleibt erst dort stehen, wo er das Absolute erreicht glaubt. Und das ist gut, denn wir kämen sonst vor lauter Relativität zu keiner geistigen Entwicklung. Nur gerade bei den Untersuchungen, die das Wesen eines Schauspielers oder der ganzen Schauspielerei betreffen, möchte man wünschen, daß das Subjekt sich irgendwo, irgendwie deutlich auf sich selbst beschränke, die absolut sinnlichen Wurzeln, die unveräußerlich persönlichen Werte seines Urteils auf irgend eine Art anzeige. Man will sich doch nicht gern übertölpeln lassen und doch nicht gern an lauter Widersprüche des eigenen Empfindens verlieren, was immerhin das interessanteste Dokument eines interessanten Geistes sein könnte.

Darum kann, wer in der Betrachtung der Schauspielerei zunächst vom rein Sinnlichen ausgeht, das meiste Vertrauen an sich ziehen. Fall und Bau der Glieder, Umfang der Stimme, Färbung des Organs, Schwungkraft der Gelenke, das ganze Rohmaterial des äußern Eindrucks kann noch halbwegs präzis umschrieben, in seinen Wirkungen auf normale Sinne mit einiger Bestimmtheit gewertet werden. Von da zu den geistigen Potenzen und gar zu den Urquellen des Gemüts führen dunkle, wirre Wege, die jeder allein und auf eigene Gefahr gehen muß. Heute wissen wir noch nicht einmal recht, wo dieser Weg ins Dunkel eigentlich anfängt. Wir sagen Seele und meinen Vibration der Stimme, wir sagen Leidenschaft und meinen Spannung und Schmiß der Muskeln. Der Schauspieler liefert sich mit allen Gaben seines Körpers unserm Urteil, und wir glauben uns berechtigt, ihm gleich auch bis ins Innerste zu greifen, ihm an Intelligenz, Gemüt, Phantasie zu rühren — von denen wir doch nichts erfahren können, als was uns die Nachgiebigkeit seines der Rolle dienstbaren Leibes davon mitteilen will. Wer gibt uns laienhaft arroganten Richtern das Recht und die Macht, daß wir durch einen Wechsel von Tönen und Geberden, die sich um fremde Worte und vorgeschriebene Aktionen legen, gleich in den Spiegel einer Seele schauen könnten? Es ist hohe Zeit, daß wir uns auf das Sichere beschränken. Daß wir ehrlich und mit betonter Absicht den Sinnen geben, was einzig der Sinne ist. Uns von der unverschämt willkürlichen Psychologie lossagen, auf eine Weile wenigstens, bis uns im emsigen, getreuen Untersuchen des rein Stofflichen etwa klar geworden ist, wie sehr uns das zu gering ge-

achtete „Äußere" bisher genarrt und falsche innere Werte vorgespiegelt hat. Ein wenig Naturalismus, meinetwegen roher und erdiger Naturalismus täte jetzt in der Schauspieler-Kritik sehr gut. Er würde ja an der Subjektivität der Urteile gewiß nichts ändern; denn seine Methode tangiert den Geschmack und die Empfänglichkeit der menschlichen Sinne nicht. Aber er würde dieser Subjektivität wenigstens ihre Grenzen klarer zeigen, ihren Inhalt voller und bestimmter zuteilen. Dann könnten wir vielleicht — nicht etwa dem Wesen der schauspielerischen Schöpfung, das so geheimnisvoll ist, wie jede künstlerische Urkraft — aber doch dem Wesen der schauspielerischen Wirkung ein wenig näher kommen. Ich meine, auf diesem Gebiet wird die wertvolle Kritik der nächsten Jahre — wenn wir überhaupt eine bekommen — bei den Fußgelenken des Künstlers anfangen und bei seinen Haarspitzen aufhören. Cum grano salis, natürlich. Aber möchten der Salzkörner nur recht viele und kräftige sein!

Mittlerweile freut es uns noch immer, zu sehen, wie ein Künstler, den wir als groß erkennen, in der Vorstellung eines reichen und mächtigen Geistes erscheint. Hermann Bahrs (im Wiener Verlag erschienene) Schrift über Kainz kann als ein verwirrend schönes Beispiel dafür gelten, wie eine starke psychologische Phantasie einen sinnlichen Eindruck in freister Willkür objektiviert. Da ist dieser eine Künstler plötzlich zum sozialen Kämpfer erhoben, zum leidenschaftlichen Anti-Bourgeois und machtvoll triebhaften Zerstörer bürgerlicher Feigheit und Selbstverleugnung. Josef Kainz, der in unsrer Welt der gesetzlichen Lügen, der verlogenen Gesetze wie in Gefangenschaft ist und nur auf die Bühne springt, um endlich frei, um endlich er selbst zu sein, das Feuer seiner Seele zu entbinden. Darum sein vulkanischer Erfolg, darum die Raserei der Jugend für seine jugendlichen Rollen. Darum auch die Schärfe und kalte Vehemenz in seinen spätern Figuren; denn jetzt hat er das Böse in der Welt erkannt und zeigt es in spielender Wollust. Aber schon ist ihm das Spiel für die Sehnsucht seiner reifen Männlichkeit nicht mehr genug. Der Glaube an seine erlösende Kraft verweht. Und leise tönt jetzt immer als Unterton die Klage mit, die sich über den Schein hinaus sehnt, ins Leben, in die Tat.

Das alles spielt sich in der Phantasie Hermann Bahrs ab, sowie der Name Kainz sie in Bewegung setzt. Und es ist wunderschön, in der hochgespannten, kunstvoll rhythmisch schwingenden Sprache des Buches doppelt schön, zu lesen, wie einem Schauspieler diese innere Hoheit, dieses Feuer zum Wahren, diese verklärende Bedeutung vor seinem ganzen Geschlecht weit über den Inhalt seiner Kunst hinaus, gegeben sein kann. Nur, wenn man es, mit höchstem Genuß an der Pracht der Worte, an der fliegenden Musik der Sätze, an den in Flammen gemalten Bildern aufnimmt, so ist der Schauspieler, von dem gesprochen wird, längst nicht mehr Josef Kainz, den man kennt oder kennen lernen will, sondern irgend

ein idealer Mann, der idealen Sinnes eine ideale Kunst ausübt. Kaum ein erfaßbarer Inhalt führt zu dem wirklichen Bild des wirklichen Schauspielers hinüber. Freilich hat Bahr der Künstler auch den fröhlichen Mut, die reine Subjektivität dieser sozial-psychologischen Phantasie über seine Kainz-Eindrücke frei zuzugestehen. Und das hebt sein Buch erst aus der Gebundenheit kritischer Absichten in die Höhe eines eigenen Kunstwerkes; etwa eines lyrisch-epischen Gedichtes, einer prachtvollen Ballade von dem Empörer und Eroberer Josef Kainz.

Fast umgekehrt sind Absicht und Vorgang bei Burckhards „Mitterwurzer". Dieses Buch (gleichfalls im Wiener Verlag erschienen) will nur ruhig und pragmatisch Dokumente anreihen; aber es enthält eine Seele. Freilich rührt es den Schauspieler Mitterwurzer fast gar nicht an; es geht nur auf den Menschen. Eine Biographie in Daten, in Urteilen der Zeit, in Briefen. Die Daten sind totes Ziffernwerk, die Urteile klingen uns fast durchaus lächerlich oder unzulänglich — was sind wir Kritiker doch für arme Narren! — aber in Mitterwurzers Briefen lebt das Leben eines tiefen, guten, sich selbst getreuen Menschen. Da schlägt eine große, kindlich reine und reiche Seele ihre Augen auf, da sind oft Worte eines mächtigen Glaubens gefunden, schön wie ewige Dichtungen. Der Glaube — nicht als theoretische Meinung vom Dasein Gottes, sondern als treibende Kraft, als Grundbedingung einer menschlichen Existenz, ebenso schön, wenn er zu Gott hin geht, wie zur Kunst, zur Liebe zu den Eltern, zum gerechten Wesen der Welt. In diesem tiefen allumfassenden Glauben will Burckhard auch die stärkste Wurzel der Kunst Mitterwurzers finden. Mag sein. Jedenfalls überzeugen diese Briefe davon, daß in dem großen Künstler auch ein großer Mensch auf der Bühne stand und sich seiner Zeit mitteilte. Und sonderbar, vom Schauspieler, den wir alle gesehen, bewundert, beurteilt haben, werden die Nächsten nach uns nichts mehr wissen. Vom Menschen aber, der uns unbekannt war, so lange er lebte, bleibt ein Hauch seines großen, frommen, lieben Gemütes in den Bruchstücken der Briefe, die das Buch enthält, für spätere Zeiten zurück, wenn sie sich seiner erinnern wollen. Das ist ein schönes Werk der dankbaren und verehrenden Freundschaft, die der frühere Direktor seinem größten Schauspieler bewahrt.

Zwei Bücher über zwei große Schauspieler: psychologische Phantasien eines Dichters und dokumentarische Biographie eines Freundes. Den Schauspieler selbst, wie er gesehen und gehört wird, wie er innerhalb seiner Kunst erscheint, vom Eindruck der Sinne zur Wirkung auf die Seele überzeugend emporgebaut, enthält keines. Aber das Wichtige und die gemeine Erkenntnis Fördernde könnte doch nur in einem solchen Buche enthalten sein. Willi Handl.

Münchener Theater.

Bernhard Shaws „Schlachtenlenker" hatte in einer Aufführung, die der „Neue Verein" im Kgl. Residenztheater veranstaltete, einen guten und herzlichen Erfolg, so viel mir bekannt, den ersten, seit deutsche Theaterdirektoren sich um diese Komödie bemühen, deren dramatische Kraft, an der Skepsis des Verfassers erkrankt, durch ihre Hinfälligkeit hindurch noch das ursprüngliche Leben durchscheinen läßt, das durchaus zum Theaterberuf bestimmt war, aber durch eine plötzlich eintretende Hypertrophie des Intellekts über dem Gedanken erstarrte, daß es zu einer kindischen Maskerade denn doch zu gut sei. Etwa wie einem Schauspieler, mitten in einer tragischen Rolle, einfallen könnte, daß er doch eigentlich Meyer heiße und heute Abend zu Kempinski bestellt sei, just so besinnt sich diese Komödie darauf, daß sie eine ist, und wie jener Schauspieler, in einem jäh ausbrechenden Irrsinn der Klugheit, sich vielleicht mit einer verächtlichen Handbewegung die goldene Krone vom Haupt reißen und nach dem Hutmacher schreien könnte, so wird sich hier das Drama immer im gegebenen Augenblicke selbst verächtlich, und die theatralische Wirkung erdrosselt sich eben dort, wo sie mit besondrer Vehemenz losschlagen sollte, mit ihrer Selbsterkenntnis. Wollte man den „Schlachtenlenker" gewissermaßen auf seine platonische Idee hin prüfen, so hieße sie: Theater, natürlich im eminentesten, konstruktiven, nicht äußerlich technischen Sinne. Aber das Erdenkleid, das sie sich anzog, war schon von den Motten angefressen und zerfällt in dem schneidenden Luftzug der Bühne. So kam der Verfasser mit diesem Werk nie zu einem richtigen Erfolge. Er ist viel zu wenig borniert dazu. Und das ist in diesem Falle ein Mangel. Das Theaterschicksal, das in München eine Ausnahme gemacht und Shaw wider die Regel zu einem Siege verholfen hatte, bereute seine gute Laune sofort und ließ sie noch am gleichen Abend einen jungen münchner Dramatiker entgelten, der mit seinem dreiaktigen Drama „Der junge Fritz von Preußen" eine tiefschweigsame Ablehnung erfuhr, diesmal auch wider die Regel. Denn obwohl Ernst Hierl die Grundvoraussetzung jedes dramatischen Schaffens, die Kette des Geschehens in allen Ringen und Verknotungen von ihrem Anfang bis ans Ende zu überblicken und die wunderbaren Ströme des Lebens, gleichzeitig zurück- und vorwärtswirkend, durch sie hindurchzuleiten, noch ganz und gar vermissen läßt, so ist doch der einzelne Ring zuweilen ehern geschmiedet, und wenn er in seiner runden und gefügten Schönheit nicht zur Geltung kommen kann, so liegt dies einzig und allein daran, daß er allein steht und seine Kraft nur in ihm selber kreist. Die Wechselbeziehung des Einzelnen zum Einzelnen mangelt, was relativ ist, will bedingungslos wirken, und so wirkt es überhaupt nicht mehr. Ein Publikum, das sich gern mit

„guten Stellen“ begnügt, wenn sie gerade am Schluße des Aktes stehen, hätte auch ein'ge Dankbarkeit für vortreffliches Detail beweisen können, das nicht so leicht im Gedächtnis haftet, wenn es sich zufällig in die Mitte eines Aufzuges verirrt hat. Man hätte immerhin die fast spartanische Entsagung, mit der hier ein junges, zum Ausschweifen geneigtes Talent sich aller sprachlichen Wirkungsmittel begibt, achten müssen, in einer Zeit, die uns immer wieder die Kultur des Wortes für eine allgemein ästhetische ausgeben möchte. Die Härte, Kürze und Gefaßtheit, mit der hier der alte Soldatenkönig spricht, ist ein Zeichen grundsätzlicher Ehrlichkeit, mit der der Verfasser die Aufgabe des Dramatikers ansieht, und hat er auch in diesem Stücke nicht viel mehr gegeben, als daß er den Mut bewies, das Wort aus einem dauerhaftern Stoffe zu formen als bewegte und klingende Luft, so kann uns dies zwar nicht genügen, allein es nötigt zur Schätzung eines willensklaren, allen betrügerischen Absichten in der Kunst fremden Strebens. Dies mußte hervorgehoben sein, ehe ich über die von Grund aus verfehlte Anlage des Ganzen sprechen konnte, hervorgehoben auch, daß einzelne Szenen mit der gleichen knappen sachlichen Kraft behandelt sind wie der Ausdruck. Aber die Kühnheit der Konzeption, den Zwist des jungen Fritz von Preußen mit seinem Vater dramatisch zu gestalten, ist durch die Gesamtausführung nicht gerechtfertigt worden. Es ist zu billig, in allem und jedem auf unsre Kenntnis des Stoffes zu bauen und unsern frühern Oberlehrer in Geschichte zum unfreiwilligen Mitarbeiter an dem dramatischen Werke zu machen. Gewiß ist die Spannung, die aus der Unkenntnis der Handlung im Zuschauer erzeugt wird, eine niedrige; allein auf sie zu verzichten, erfordert die Kraft, das Alte neu zu schaffen, den Weg, auf dem das Geschehen zu dem bekannten Endpunkt gelangt, mit dem Lichte individueller Besonderheit zu beleuchten, ihn wieder zu verdunkeln, Hindernisse aufzubauen, Hinterhälte zu legen und alles so zu entfalten und doch wieder zu verschlingen, daß der uns nur im Tatsächlichen vertraute Vorgang allmählich seine Seele bloßlegt, sein geheimstes Werden verrät und, hat er sein Ziel erreicht, nicht durch das Resultat, aber durch die Art, wie dies Resultat erreicht wurde, überrascht, und wir aufatmend, dem Labyrinth furchtbarster Lebenstiefen entronnen zu sein, das befreundete Licht wieder begrüßen. So und nur so kann uns ein Stoff mit so starkem heroischem Einschlag, wie der Friedrichs des Zweiten, lebendig gemacht, nur so seine dramatische Idee frei werden. Hierl aber zeigte uns nichts, als was wir schon wissen und genau so wissen wie er. Ja, er zeigte uns nicht einmal das, was wir wissen, denn mehr als einmal verläßt er sich auf uns, in der Hoffnung, wir würden die Erklärungen schon in uns selber finden, die er uns schuldig bleibt. Und daran ist er gescheitert.

Leo Greiner.

Bund der Bühnendichter.

In Nr. 12 der „Schaubühne" hat Siegfried Trebitsch (durch den Artikel "Bühnenvertieb") die Gründung eines Bundes der Bühnendichter angeregt. Über die Aufgaben und Aussichten eines solchen Bundes haben sich eine Anzahl Dramatiker, Agenten und Direktoren, teils aufgefordert, teils aus eigenem Antrieb, geäußert. Die Antworten, die ich heute zu veröffentlichen beginne, sollen ein möglichst getreues Bild der Stimmung geben, die in Theaterkreisen über diese Frage herrscht; sollen den bundesfreudigen Bühnendichtern sagen, auf welche Hilfe sie zu rechnen, auf welchen Widerstand sie gefaßt zu sein haben. Von der dankbarsten Zustimmung bis zur erbittertsten Ablehnung werden alle Töne vertreten sein. Am Schluß der Debatte wird man die Stimmen sowohl wägen wie zählen. Wer sich bis zum 15. April zum Wort meldet, wird zum Wort gelassen werden; es sei denn, daß er das Niveau der Diskussion durch einen persönlich-gehässigen Ton oder durch vage Verdächtigungen zu drücken beabsichtigt. . . . Den Unbeteiligten wird dieser Gedankenaustausch nicht langweilen, sobald er sich bemüht, jede halbwegs ergiebige Äußerung nicht nur auf ihren praktischen Wert, sondern auch auf ihren künstlerischen Reiz hin anzusehen. S. J.

I.

Frank Wedekind.

Bei der Frage des Bühnenvertriebs handelt es sich um ein Geldgeschäft, und wenn Herr Trebitsch gleich zu Anfang von den dramatischen Dichtern und Lieferanten dramatischer Texte spricht, so begreife ich nicht, warum er nicht „Lieferanten dramatischer Dichtungen und Texte" sagt, denn ich kenne manchen dramatischen Text, dessen Autor den Titel Lieferant weniger verdient als mancher Autor selbständiger dramatischer Arbeiten.

Ich halte nun das Geschäft mit dramatischen Arbeiten an und für sich für ein schlechtes Geschäft, für ein faules Geschäft, mit dem sich ein guter Geschäftsmann gar nicht abgeben darf, und zwar deswegen, weil bei diesem Geschäft nicht nur das Fabrikat, sondern vor allem der Fabrikant im schlimmsten Maße der Mode unterworfen ist. Man behauptet, daß es sich ähnlich mit dem Confectionär verhalte, ich habe aber diese Behauptung niemals durch Tatsachen bestätigt gefunden und glaube, daß ein wirklich guter Herrenschneider mit seinem Namen und seinem Ansehen viel eher der Mode zu trotzen vermag als ein wirklich guter Dramatiker. Nun erwähnen Sie mir Dramatiker, die niemals von der Mode angefochten wurden, wie Goethe, Hebbel, Ibsen. Diese Herren haben aber infolge ihrer Unabhängigkeit von der Mode ein so flaues Geschäft gemacht (sie gelten bekanntlich als Hausleerer), daß von Geschäft bei ihnen erst recht nicht die Rede sein kann.

Wie jedes faule Geschäft zahlt nun natürlich auch das Geschäft mit dramatischen Arbeiten sehr hohe Provisionen. Der erste Grundsatz jedes Spekulanten, jedes Spielers ist der, sich nicht mit Kleinigkeiten abzugeben. Der Lieferant dramatischer Dichtungen rechnet bei jedem

neuen Fabrikat mit der Alternative, entweder das große Los zu ziehen oder um Ehre und guten Namen zu kommen und zum Popanz für unartige Kinder zu werden. Daß es ihm bei solcher Waghalsigkeit nicht darauf ankommt, seinem Helfershelfer fünf Prozent mehr oder weniger zu zahlen, ist psychologisch begreiflich. Ich habe schon Dramatiker gekannt, die sich ängstlich um diese fünf Prozent mehr oder weniger gesorgt haben; sie sind dann aber auch nicht mehr lange Dramatiker geblieben, offenbar deshalb, weil sie ihr eigenes Geschäft nicht richtig erkannt hatten; weil sie ein von Grund aus faules Geschäft für ein reelles hielten.

Nun führt Herr Trebitsch die Tatsache an, daß die französischen Lieferanten dramatischer Dichtungen ihren Agenten nur zwei Prozent bezahlen. Ich finde das leicht erklärlich. Ein solcher Trust wie die Société des auteurs dramatiques konnte in Frankreich viel leichter zu stande kommen, weil viel weniger Lieferanten dabei in Frage kommen als in Deutschland. Die französische Bühne ist infolge der politischen Zustände Frankreichs so unvergleichlich exklusiver als die deutsche, daß ein unbekannter französischer Autor weit mehr Aussicht hat, in Deutschland als in Frankreich aufgeführt zu werden. Wenn ein unbekannter deutscher Autor in Berlin nicht aufgeführt wird, dann geht er mit seinem Stück nach Nürnberg, Stuttgart, Hamburg, Weimar oder München. Wenn aber ein französischer unbekannter Autor in Paris nicht aufgeführt wird, dann bleibt ihm, falls er nicht bei seinen eigenen Landsleuten zum Gespött werden will, nichts andres übrig, als mit seinem Stück nach Deutschland zu kommen. Trotzdem also die französischen Lieferanten dramatischer Dichtungen ihren Vermittlern nur zwei Prozent und die Deutschen bis zu zehn Prozent bezahlen, glaube ich nicht, daß das Geschäft mit dramatischen Werken in Frankreich viel glänzender ist als in Deutschland. Ein reelleres ist es auf keinen Fall.

Hugo von Hofmannsthal.

Ich glaube, es handelt sich bei einer Gesellschaft der deutschen Theaterschriftsteller um eine Sache, die früher oder später gemacht werden muß. Ich persönlich bin mit der Wahrung meiner Interessen durch die Theaterabteilung des Verlags S. Fischer in einer Weise, die jeden Tadel oder Wunsch einer persönlichen Änderung ausschließt, zufrieden. Aber es gibt Dinge, die der einzelnen auch noch so klug und energisch geleiteten Agentie durchzuführen unmöglich sind: die Abschaffung gewisser eingewurzelter Inkorrektheiten in der Formulierung der Verträge von Seiten gewisser größerer Theater und vieles Ähnliche, was alles durch eine Zentralabteilung im Laufe einiger Jahre beseitigt wäre. Es wäre eine sekundäre Frage, ob man sich nicht einer schon vorhandenen Organisation von der Tüchtigkeit der Fischerschen Theaterabteilung als Geschäftsstelle der Gesellschaft zunächst zu bedienen opportun finden würde. — Ich glaube, man wird der „Schaubühne" sehr dankbar für die Aufrollung der ganzen Frage sein.

Dr. Hugo Lachmanski (Leiter des Bühnenvertriebs von Bergemann & Haase).

Die Ausführungen des Herrn Trebitsch entbehren leider der festen Grundlage. Zugegeben sei, daß der Bühnenvertrieb in seiner gegenwärtigen Form keineswegs das Ideal darstellt, daß er mehr schablonenhaft als individuell, mehr kaufmännisch als irgendwie künstlerisch gehand-

habt wird. Aber wenn Herr Trebitsch dann den Bühnenverlegern die Stellung von Kontrolleuren und Banquiers zuweist, die nur die Aufführungen zu zählen und die Vorschüsse zu zahlen haben; ja, wenn er ihre Existenzberechtigung überhaupt von der Erfüllung dieser beiden Bedingungen abhängig macht, so schießt er weit übers Ziel hinaus, und seine Ausführungen dürfen nicht unwidersprochen bleiben.

Der Bühnenverleger kann und soll mehr sein als ein bloßer Registrator und Vorschußzahler. Ist er aber mehr, verfügt er nicht ausschließlich über kaufmännische Begabung, sondern auch über Theaterkenntnisse und literarkritische Fähigkeiten, so kann dem Autor nur damit gedient sein, daß er seine Interessen in die Hände eines Mittlers legt, der für sein Werk sich einzusetzen die nötige Qualifikation besitzt.

Denn das ist doch das Wesentliche: der Bühnenverleger hat für die Stücke die er in „Vertrieb" nimmt, auch wirklich tätig zu sein. Herr Trebitsch unterschätzt diese Tätigkeit so vollkommen, daß er behauptet, der Verleger tue nichts weiter als unterzeichne an seinem Schreibtisch eingelaufene Verträge und besorge das Inkasso für den Autor. Leider bleibt die Wirklichkeit von dieser idyllischen Ausmalung der Beschäftigung eines Bühnenverlegers weit entfernt. Denn kaum gibt es einen andern Beruf, der — wofern er ernst genommen wird — so viel Werbekraft, so viel propagandistischen Eifer, dazu ein solch zähes Ankämpfen gegen Gleichgiltigkeit und mangelnde Initiative verlangt, wie der eines Mittlers zwischen Autor und Bühnenleiter. Wohlgemerkt: eines Mittlers, der nicht für die Stücke irgend einer Berühmtheit, die von selbst „gehen", sondern für Werke der noch minder bekannten oder namenlosen Talente einzutreten hat, und der nun keine Mühe sich verdrießen läßt, dem Direktor die Bedeutung des in Frage kommenden Stückes in persönlicher Unterredung oder in Korrespondenzen darzulegen. Es leuchtet ein, daß, wer zu solchem gewiß recht undankbaren und in vielen Fällen, wie die Verhältnisse heute liegen, auch unersprießlichen Amt sich berufen fühlt, von den Dingen, die er vertritt, auch etwas verstehen muß; ebenso aber ist es klar, daß der Verleger sich bei dem Direktor, der seinen Empfehlungen erst gleichgiltig-zögernd, dann aber vielleicht doch immer aufmerksamer zuhört, sofort um jeden Kredit bringen würde, wenn er, wie „ein Engros-Kaufmann seinen Warenposten", ihm die Stücke ohne Zahl und Auswahl anbieten wollte. Nein: so wie der Verleger bei der Annahme der Bühnenwerke zum Vertrieb die Spreu von dem Weizen sondern muß, so hat er auch, bevor er ein Werk überhaupt einreicht, genau zu prüfen, ob es Qualitäten genug besitzt, die es für diese oder jene Bühne, für diesen oder jenen Spielplan, für dies oder jenes Publikum geeignet erscheinen lassen. Gelangt es dann dennoch, in so und so vielen Fällen, an den Verleger zurück, so braucht er sich wenigstens keinen Vorwurf zu machen, die Interessen seines Autors nicht wahrgenomen zu haben.

Kommt es aber, durch die fortdauernde und unermüdliche Propaganda des Verlegers, zur Aufführung, und zieht diese Aufführung dann weitere Kreise: ist es da wirklich, wie Herr Trebitsch meint, „so verblüffend und unverständlich", daß die Autoren dafür zehn Prozent ihrer Einnahmen opfern? Es ist doch nicht bloß die Aufwendung geistiger Kraft, die angespannte Tätigkeit die dann mit diesen zehn Prozent bezahlt wird; sondern es muß auch für die materiellen Unkosten, die dem Verleger aus dem Vertrieb erwachsen, also für die Reklame, für die Portospesen, eventuell sogar für Reisen ein Entgelt geboten werden!

Aber — wenn wir schon einmal Herrn Trebitsch auf das dem Verleger von ihm vorgezeichnete Gebiet der bloßen Kontrolle über die Aufführungen folgen: ist diese Kontrolle wirklich so einfach, wie er meint? Genügen die von Breitkopf & Härtel allmonatlich herausgegebenen deutschen Bühnenspielpläne, um den Autor vor nicht unbeträchtlichen Schädigungen zu bewahren? — Bekanntlich enthalten diese Spielpläne nur das Monats-Repertoire der dem deutschen Bühnen-Verein angehörigen Theater; die größte Zahl der kleinen und kleinsten Provinzbühnen ist hier gar nicht verzeichnet. Wenn nun viele Pfennige zusammengenommen immerhin ein erkleckliches Sümmchen ausmachen können — ist es da so ganz unerheblich, wenn die Tantièmen aus den eventuellen Aufführungen an diesen kleinen und kleinsten Provinzbühnen, aus Mangel an Kontrolle, für den Autor in Wegfall kommen?

Alles in allem: Das alte System des Bühnenvertriebes dürfte, in neue Form gebracht und vor allem von der Schablone befreit, immerhin der von Herrn Trebitsch angeregten Neugründung, die letzten Endes doch eine Art Oligarchie bedeuten würde, weit vorzuziehen sein. Hat doch auch die Erfahrung gelehrt, daß bei uns eine „Genossenschaft deutscher Autoren", die ihre Rechte und Interessen selbst wahrnehmen will, keine bleibende Stätte hat: vor etwa zwanzig Jahren schon wurde eine solche société in Leipzig, unter Rudolf von Gottschalls Vorsitz, ins Leben gerufen, verschwand aber sehr rasch wieder von der Bildfläche. Und vor noch gar nicht langer Zeit scheiterte ein ähnlicher Plan, ehe er noch von einem unsrer bekanntesten Bühnenschriftsteller in die Praxis umgesetzt werden konnte.

Heinrich Lilienfein.

Wie die Bühnenverhältnisse heute liegen, muß ich gerechterweise zugeben, daß mir meine Vertretung (Entsch) vorwiegend nützlich war; daß sie nicht so liegen müßten, daß eine Vertretung durch die Gesamtheit der deutschen Bühnenschriftsteller in ideeller und materieller Hinsicht zu bessern Ergebnissen führen könnte, leuchtet ein. Einstweilen zweifle ich aber, ob das Gemeinschaftsgefühl der deutschen Autoren aufrichtig, stark und dauernd genug ist, um das französische Vorbild zu erreichen.

Ernst Hardt.

Wahrlich: wir sind Ochsen!

Mein mit Dr. Vollmoeller gemeinsam unternommener Versuch zur Gründung einer Genossenschaft ist gescheitert. Sie mögen aber aus der Tatsache dieses Versuchs ersehen, wie sehr und lange uns der jetzige Zustand unerträglich erschienen ist.

Ich persönlich werde künftig ohne „Vertrieb" fertig zu werden suchen.

Felix Salten.

Für die kaufmännische Seite des Dramatiker-Berufs bringe ich nicht das mindeste Interesse auf. Irgend jemand muß doch — da der Einzelne den Betrieb nicht übersehen kann — diese Dinge in Ordnung halten; muß die Verträge, die Abrechnung mit den Theatern, kurz, das Geschäftliche besorgen. Wer das tut, ist mir vollkommen gleichgiltig; gleichgiltig auch, ob der Vermittler an dem ganzen Handel ein bißchen mehr oder weniger profitiert. Man muß sich, wie überall, auch hier dazu verstehen, Leute, die unsrer Bequemlichkeit dienen, gelegentlich zu überzahlen. Für den Autor, dem die Tantièmen nur so zurauschen,

kommt das wirklich kaum in Betracht; und für die andern, denen der Geldquell nur spärlich aus den Theaterkassen sickert, schon garnicht. Daß die Agenturen, wie sie heute sind, manchen jungen Autoren — die Namen ließen sich dutzendweise nennen — durch Vorschüsse und Sustentationen vielfach erst die Möglichkeit zu ruhigem Schaffen geboten haben und noch bieten, fällt meiner Ansicht nach schwer ins Gewicht. Ob eine Société des Auteurs dazu Lust und Beruf hätte, möchte ich bezweifeln. Ja, gegen einen solchen Dramatiker-Trust habe ich das Mißtrauen, er könne aus naheliegenden Konkurrenz-Motiven jungen unbekannten Talenten den Weg zur Bühne noch eher erschweren und verrammeln. Keinesfalls begreife ich den Schmerz, der bei einer Minderung der Tantième um vier Prozente pathetisch wird. Und jedesfalls glaube ich, daß die dringenden Desideria unsrer Dramatiker mehr auf der künstlerischen als auf der kaufmännischen Seite liegen.

Wilhelm Weigand.

Ich würde die Gründung einer Gesellschaft dramatischer Autoren nach dem Muster der französischen Société des Auteurs sehr begrüßen. Ob aber, wie die Dinge bei uns liegen, eine solche Gründung Aussicht auf Erfolg hat, kann ich nicht beurteilen. Die Wirksamkeit einer derartigen Gesellschaft hängt, für den Anfang wenigstens, nicht von der Zahl der Mitglieder, sondern von ihrer Bedeutung ab, und ich glaube nicht, daß die Herren, die die Bühne beherrschen, für die Sache zu gewinnen sind, zumal wohl die meisten Dauerverträge mit den bekannten Agenten abgeschlossen haben.

Im Falle einer Gründung aber bitte ich die Herren, die die Sache in die Hand zu nehmen gedenken, auf meine regste Teilnahme zu zählen.

Karl Schönherr.

Ich würde das Zustandekommen einer deutschen Autorengesellschaft nach französischem Muster mit Freuden begrüßen.

Heinrich Lee.

Daß die deutschen Bühnenschriftsteller sich nach französischem Muster organisieren sollten, ist schon sehr häufig angeregt worden. Zur Durchführung dieser Idee wäre es aber nötig, daß sich die sogenannten „großen" Autoren an die Spitze stellen. Das wollen sie nicht tun. Einesteils nicht, weil sie den kleinern Autoren gegenüber bei den maßgebenden Vertriebsbureaus ohnehin, was Provision usw. betrifft, starke Vorteile genießen. Zweitens weil die Tüchtigkeit manches Agenten (ich sage „manches") die Provision wett macht; denn wer bürgt dafür, daß ein genossenschaftlich geleitetes Bureau über eine ebenso tüchtige Kraft verfügen würde? Aber auch die Bequemlichkeit und törichte Vornehmtuerei spielt dabei mit. Schließlich ist ein Versuch in dem angeregten Sinne ja schon gemacht worden und zwar in Leipzig — ohne jeden Erfolg. Auch auf den übrigen Gebieten des schriftstellerischen Erwerbs sind alle diese genossenschaftlichen Anstrengungen fehlgeschlagen. Die Gründe davon zu erörtern, würde hier zu weit führen. Jedenfalls könnte sich die „Schaubühne" den Dank der deutschen Bühnenautoren erwerben, wenn sie trotz allen bisherigen entmutigenden Erfahrungen das Ziel einer zu dem gedachten Zweck anzustrebenden genossenschaftlichen Vereinigung mit Energie weiter verfolgte.

Die letzte Maske.

Der große Schauspieler, welcher Jahrzehnte hindurch die Bühne der Hauptstadt beherrscht hatte und die Freude vieler gewesen war, lag in seinem Gemache, von dessen Wänden die Kränze seiner Erfolge auf ihn herabblickten, im Sterben. Der Tod kam ihm nicht unerwartet noch unerwünscht, sondern er empfing ihn vielmehr als einen Freund, den das Nachlassen der Kräfte und des Könnens von Jahr zu Jahr dringender angemeldet hatte, und der nun dem des Lebens und des Spieles Müden einladend seine nicht zurückgewiesene Hand entgegenstreckte. Wenn in die erlösende Stunde des Endes ein Mißklang tönte, so rührte er von dem Mitleid her, von dem Mitleid mit den vielen Freunden, welche seine große Kunst ihm gewonnen hatte, und die nun wehklagend sein Sterbelager umstanden. Er sah sich im Kreise um. Dem einen war er ein Führer zu geistigen Höhen gewesen, welche jener ohne ihn nie erreicht hätte, und er hatte ihn das strauchelfreie Gehen in der herben, nicht jedem verträglichen Luft der Kunst gelehrt. Mancher dankte ihm die einzigen Stunden seelischer Erhebung inmitten eines von totem Arbeitskram ausgefüllten Lebens. Stets aber hatte sich der große Schauspieler bemüht, seinen Freunden im Künstler den Menschen nahe zu bringen und vor allem den Menschen, denn nie war ihm der Kothurn etwas andres gewesen als ein Mittel neben andern zum Ausdruck einer reinern und höhern Menschlichkeit, als solche in den Niederungen des Lebens herrscht.

So, in der wehmütig-freudigen Stimmung eines Chopinschen Notturnos, lauschte er von seinem Sterbelager aus den Klagen, mit welchen seine Freunde sein nahes Ende begrüßten.

Der Eine sagte: „Es gehört zu den unvergeßlichsten Momenten meines Lebens, wie unser Freund die Rede des Marc Anton in Shakespeares ‚Caesar‘ in allen ihren Gefühlsnüancen zum Eindruck brachte!“ „Vergiß nicht“, fiel ihm ein Zweiter ins Wort, „seine Großartigkeit als Richard der Dritte! Nie ist uns die Lehre, daß Größe auch in ihrem Bösen etwas Anbetungswürdiges bleibt, gewaltiger und unwiderleglicher gepredigt worden.“ Ein Dritter, welcher den Beiden zugehört hatte, schüttelte mit tiefer Billigung seinen Kopf und sprach ernst: „Es ist ein harter Verlust, Ihr habt Recht! Unsre deutsche Bühne verliert ihren größten Schauspieler.“

Da durchzuckte den Mimen, welcher von seinem Bette aus zuhörte, eine bittre Erkenntnis und ein Schmerz, der leidenschaftlicher und unerträglicher war als alle körperlichen Leiden. Noch viele sprachen nach den dreien, aber er mußte von allen erfahren, daß er ihnen nicht das gewesen war, was er sein wollte, Mensch zum Menschen, sondern nur

ein großer Schauspieler, und daß sie in seinem Tode nicht das Hinscheiden eines ihnen lieben und wertvollen Menschen betrauerten, sondern nur den Verlust des besten Marc Anton und des besten Richard. Das Wissen von der Einsamkeit des seelisch Großen kam mit einem Schlage über ihn und zerstörte ihn schneller als alle körperlichen Leiden.

Und zugleich erkannte er mit der hellseherischen Fähigkeit, welche die Sterbestunde verleiht, daß diese Menschen seinen Tod als die letzte Szene eines grandiosen Stückes betrachteten, und daß er ihnen für ihr Leben eine heilige Illusion zerstören würde, wenn er ihnen anders starb, als er ihnen gelebt hatte. Und wieder kam ein großes Mitleiden mit den Menschen über ihn. Seine letzten Kräfte zusammenraffend, beugte er sich aus dem Bette vor und sagte:

„Ich gehe ins Jenseits mit einer großen Freude und einem großen Schmerz. Meine große Freude: Ich werde Rollen spielen, die auf Erden unmöglich sind. Mein größerer Schmerz: Ihr werdet mich in diesen Rollen nicht sehen können!" Dann legte er sich zurück und war hinüber, während die Freunde noch die Worte erwogen.

Das tote Antlitz aber trug die Maske des Narren aus Shakespeares Lear. Lothar Brieger-Wasservogel.

Rundschau.

Maeterlinck.

Zu Monty Jacobs, der mit seiner „Einführung" der trefflichste Wegführer in die dunkeln Gärten Maeterlinckscher Kunst bleibt, und zu Meyer-Benfey, der des Dichters Bedeutung für die religiöse Entwicklung herausgehoben hat, gesellt sich Johannes Schlaf mit einer kleinen Studie *), in der er sich mit vielem Glück und mit dem Spürsinn künstlerischer Verwandtschaft müht, die Entwicklungslinie von des Dichters Persönlichkeit aufzuzeichnen. Diese Linie führt vom „homme machinal" zum „Europäer"; aus den Bängnissen der Übergangsstimmung des Naturalismus führt sie hinaus, jene anfänglich nur steigernd, doch nur „wie die letzte und äußerste Qual des seiner Vollendung und Befreiung nahen Schmetterlings in der Puppe." Aus den „Dimensionen der Weltstadt", deren erdrückende Wucht das Individuum zur Mikrobe degradiert und all denen, „die noch irgend eine Treue haben" trostlose Aspekte öffnet, befreit sich Maeterlincks gesunder Rasseninstinkt, seine Neigung zum Mystischen, seine religiöse Intuition; — Qualitäten, die ihn befähigen, den Begriff des Volkes und des modernen Europäers zu vertiefen. Einflüsse der Plotin, Ruysbroek und Novalis, sowie der englischen Soziologen beschleunigen dann den Weg zum Ziel einer frohen Bejahung, zu einer Ethik, die, zwar immer noch für eine Elite, doch schon in die Beziehungen zur Sozietät führt und den Einzelnen unter die Gesamtheit ordnet.

*) „Maurice Maeterlinck" von Johannes Schlaf. Band 22 der „Literatur" (Bard, Marquardt & Co., Berlin).

Klar hat Schlaf diese Linie erfaßt, und da er sie durch seine eigene künstlerische Persönlichkeit hindurchführte, hat er sie in ein kräftiges, eigenfarbiges Licht gestellt. Nur das Wesentliche ist herausgehoben; die Gefahr solcher Abstrahierung: die Blutleere nirgends zu merken. Wesenszüge sind in treffliche Formeln verdichtet, die sich oft über die Festlegung des Einzelfalles zu axiomatischer Bedeutsamkeit für das künstlerische Schaffen überhaupt erweitern. Ein Dichter hat einen Dichter erschaut und uns also mit erfreulichen Werten bereichert.

Otto Tugendhat.

Figaros Hochzeit. Hoch und bis jetzt unerreicht steht „Figaros Hochzeit" unter seinen Brüdern im Genre da. Die in Mozart vorhandene Mischung deutscher und italienischer Elemente kommt in dieser Oper zu einem vollendeten Ausdruck: der spielerische, sinnlich-melodische Stil des Italieners gekräftigt und vergeistigt durch deutsches Empfinden. Dies bedingt die hohe Eigenart und zugleich große Beschränkung des Figaro. Beschränkung, weil Mozarts Musik zwar die Gestalten erst lebendig und die Handlung erträglich macht, aber durch das Opfer (Libretto) an den herrschenden Zeitgeschmack in zu großer Erdennähe festgehalten wird und sich nicht zu Höhen erheben kann, wo man „über alle Trauerspiele und Trauerernste — lacht." In Mozart war zweifellos die Kraft zu diesem Höhenaufstieg, allein er zog es vor, ein erfinderischer Meister zu sein im Arrangement von Lustbarkeiten für die Welt. Das „spielerisch" Welsche gewann in ihm die Oberhand; so konnte nur der Figaro und vielleicht „Cosi fan tutte", als die idealsten Gestaltungen eines leichtfertigen, frivolen Zeitgeistes in unser Jahrhundert hinübergerettet werden. Don Juan dagegen ist unserm Empfinden schon verloren: wir fordern einen andern Ausdruck für dämonische Größe. Als Mozart nach dem gewaltigern, tiefern Ausdruck zu suchen begann (Zauberflöte, Requiem), schwand sein Tag bereits hinterm Horizont, und die Schatten der ewigen Nacht wurden länger ....

„Figaros Hochzeit" ist die Grenze des ästhetischen Vergnügens, das wie Fee Mab mit zartestem Fuß über unsre Köpfe hinwegbalanziert — spurlos, vorbei, vergessen. Wir streben jene Grenze zu überschreiten und wollen im brausenden Zuge Zarathustras hinströmen zum befreienden Lachen. Das soll unser deutsches musikalisches Lustspiel sein, das befreiende Lachen. Wer hebt die goldenen Schätze dieses Lachens und macht den Flitter überflüssig?

Einstweilen möge uns Figaro trösten: Die „Komische Oper" hat ihm jetzt eine glänzende Stätte bereitet. Sein ist der Ehrenplatz im Hause, und man weiß dort auch, wie solche Gäste zu empfangen sind. Natürlich ließe sich leicht hier und da herummäkeln; denn die Vorstellung war durchaus nicht vollkommen. Ich bringe nur einen ernsten Einwand vor, der alle übrigen in sich birgt. Da die „Komische Oper" sich nun einmal dem feinen musikalischen Lustspiel gewidmet hat, sollte sie doch mit größerer Energie an der Schaffung eines entsprechenden, einheitlichen Stils arbeiten. In den allereinfachsten Grundzügen gezeichnet, wäre dieser etwa so zu erreichen: Zurückdrängung des Stofflichen und Deklamatorischen, starke Hervorhebung des Gesanglichen. Dieses dann aufs Feinste rhythmisiert, pointiert und dem Tempo des Ganzen alles Beharrliche, Hausbackene genommen. Solchem Stilprinzip hätten sich die darstellenden Sänger nach größter Möglichkeit

einzuordnen. Während jetzt die einzelnen, in sich abgeschlossenen Leistungen der Darsteller von außen in das Werk hineingetragen werden und daher nach allen Seiten „individualistisch“ auseinanderfallen, müßten sie in Zukunft sich aus dem Werk organisch, wesenseinig entwickeln und etwas untrennbar Ganzes wie aus einem Guß hinstellen. Denn leichtes, schaumhaftes Element wird durch Detailierung auseinandergezerrt, verflüchtigt, zerstört, durch großzügige, kühne Zusammenballung aber nimmt es feste Gestalt an und schimmert an allen Enden. Und dann wünschte ich, daß dem Zuschauerraum der „Komischen Oper“ das Massige, Drückende genommen werden könnte, erst dann wären die heiteren Feste des Augenblicks dort möglich: wo wir gegenwärtig nur prachtvolle Einzelheiten empfangen. Georg Gräner.

Theater-Reformen. Die kleine Schrift, die unter diesem Titel von Knoll und Reuther geschrieben (und vom Verlag Poeschel und Kippenberg herausgegeben) ist, bringt nichts im wesentlichen Neues. Das soll aber keine Schmälerung ihres Anerkennenswerten sein; dieses eher noch schärfer herausheben. Denn man hat sich ja im allgemeinen so sehr daran gewöhnt, solche „Reformvorschläge“ von utopischer Ideologie überwuchert zu sehen, daß man — bei aller Anerkennung des guten Willens ihrer Autoren — sich nur schwer dazu verstehen kann, sie zu diskutieren. Und es hat sich andrerseits gewissen offensichtlichen Mißständen der Schaubühne gegenüber eine solche Indolenz des Publikums herangebildet, daß es immer ein Verdienst bleiben wird, Oftgesagtes zu wiederholen. Gestörte Seh- und Hörmöglichkeiten sind mehr als eine bloße Unannehmlichkeit: sie bedeuten eine Unterbindung jener intensiven Stimmung, die die Prämisse des Sichganzvergessens, der Illusion des Miterlebens ist. Und der Unruhe beim Beginn und beim Ende der Aktion namentlich muß endlich einmal mit aller Energie gesteuert werden. Denn die einheitliche Wirkung des Kunstwerks schließt Spannung vor der Handlung und ein Ausklingen der Stimmung nach ihr in sich. Über den Beifall auf offener Szene könnte man vielleicht milder urteilen, als es in dem Büchlein geschieht. Ihm vielleicht zu gute halten, daß er eine unbewußte Reaktion gegen eine vorzeitig auf ein Maximum gesteigerte Spannung ist, und daß gerade durch eine solche Explosion der notwendigen, langsam ansteigenden, latenten Spannung gedient ist. Auch der vorgeschlagene Weg, solche Reformen durchzuführen, scheint mir nicht glücklich. Der Codex von „Verhaltungsmaßregeln“, der an Türen, Vorräumen und auf Theaterzetteln verzeichnet sein soll, wird immer etwas polizeimäßig Unliebsames haben. Nur die Solidarität des Publikums kann hier ein nachdrückliches Gewohnheitsrecht schaffen; kann über diese kleinen Reformen hinaus auch die größern bewirken, die — man denke an die Erhöhung hintereinandergelegener Sitzreihen oder die Tieferlegung und Überdeckung des Orchesterraumes — von der Theaterleitung einzuleiten sind. Und eine gewichtige Aufgabe der Kritik bleibt es vor allem, in diesem Kampf gegen Unart des Publikums und Fiskalismus der Theaterleiter die Führung zu übernehmen und durch konsequente Betonung dieser Forderungen jene Solidarität zu begründen. O. T.

Jumakai. Ich begegne in der Presse immer wieder Bemerkungen, aus denen hervorgeht: daß die Be-

deutung des Wortes Jumalai nicht allgemein bekannt ist.

Jumal ist der Jupiter-Apollo der Finnen und Esthen. Jumalai ist die Anrufform, der Vocativ von Jumal. Roda Roda.

Der Erbförster. Der neue Direktor des Schauspielhauses, Herr Ludwig Barnay, hat sich endlich geregt. Er hat mit seiner Neueinstudierung des „Erbförsters" weder angenehm noch unangenehm enttäuscht. Man hatte nicht erwartet, daß er Herrn Grubes Leistungen übertreffen, hatte nicht gefürchtet, daß er hinter seinen eigenen frühern Leistungen zurückbleiben werde. Es würde also eine Vorstellung, wie sie vor fünfzehn Jahren am Südende der Charlottenstraße im Schwange war, und wie sie seit fünfzehn Jahren am Nordende herkömmlich ist, wenn von den beiden Größten des Hauses Matkowsky garnicht, Vollmer nur in einem Episödchen sein Licht leuchten läßt. Auch im „Erbförster" war der Höhepunkt die Szene, wo Vollmer und neben ihm Heine als zwei unheimlich scharf gesehene, völlig von einander geschiedene Wilddiebe Zeugnis ablegten von der alten Stärke des Walddramas, die es wohl noch eine Weile am Leben erhalten wird: der Realistik seiner Gestalten. Wären sie nicht verurteilt, diese hyperromantische Handlung vorwärts zu bewegen! Und doch gibt es eine Möglichkeit, alle die Zufälle, Verhängnisse, Verwechselungen und Mißverständnisse ästhetisch unanstößig, weil vollständig vergessen zu machen: das wäre ein Erbförster, wie es selbst Baumeister nicht gewesen ist, und wie es der tüchtige Kraußneck erst recht nie werden wird. Ein Eisenkopf. Ein tiefeinsamer Mensch, der unverstanden ist und schließlich selber dazu kommt, Gott und die Welt nicht mehr zu verstehen. Eine strenge, düstere, vertrotzte Natur, die über sich hinauswächst und hinausweist zu dem „Deutschen" an sich, zu dem ewigen Kohlhaas, dem Fanatiker seines Rechts voll dunkler Geheimnisse und von der tragischsten Verranntheit. Die Tragödie des germanischen Individualismus.

Was man im Schauspielhaus sieht, ist dagegen doch zu kleines Format. Solch ein Kraußneckscher Erbförster hat es gewiß nicht verdient, jemals Herrn Christians als Schwiegersohn angedroht zu bekommen, aber das ist am Ende ein zu negatives Verdienst. Das Schlimme ist: dieser Christian Ulrich kann auch anders. Der muß nicht; der wird nicht unaufhaltsam seine Schicksalsbahn hinabgetrieben: der hat es in seinem Willen, aus der Volkstragödie durch Nachgiebigkeit eine Familienkomödie zu machen. Wie gemütvoll ist er, wie gutherzig! Er wurzelt nicht im geschlechteralten Forsthause, sondern ist vor ein paar Stunden oder Wochen in eine so blitzend neue Jagdstube gestellt worden, wie sie ein neuer und neuerungslustiger Hoftheaterdirektor sich leisten zu müssen glaubt. Ach, die Neuerungen, die unserm Schauspielhaus nottun, sind von andrer Art. Wenn ein Drama zwei so hinreißende Anfangsakte hat wie der „Erbförster", und wenn auch noch später, bei allen Gewaltsamkeiten und Gräßlichkeiten der Handlung, in der Charakteristik so viel seelischer und ethischer Reichtum, so viel eindringliche Lebensempfindung, so viel wuchtige Herzensenergie steckt wie hier, dann ist es möglich, ist es selbst bei dem Personalbestande des Hülsenschen Hoftheaters einem wirklich großen Regisseur möglich, mehr empor zu fördern, als bloß die Worte und die Situationen. S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I
Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Siebenbürgerstraße 60.



Aphorismen über Kunst.

1.

Der Tadel der Zeitgenossen gegenüber einer bedeutenden Erscheinung kann in dem, was er sagt und wie er begründet, so richtig sein, daß die Späteren ihn Punkt für Punkt unterschreiben müssen — und er wird doch von Grund aus unberechtigt sein, wenn nicht die große Bejahung, die alle Nachgeborenen, selbst die Gegner, gegen jedes wirklich überlebende Werk fühlen und unweigerlich in sich tragen, dies: es ist! ausdrücklich dahintersteht. Der Tadel des Späteren begrenzt und kennzeichnet; der des Zeitgenossen negiert und hebt auf. Dennoch können beide wörtlich übereinstimmen.

2.

Das intuitive Erfassen, Anschauen, Verstehen eines vorhandenen Wirklichen geht über dies Wirkliche hinaus und stellt in sich eine höhere Wesenheit dar.

3.

Der innere Zuschauer, dieser eigentliche Mäcen, Gönner, Förderer Beurteiler, Berater, Tyrann, dieser größte Freund und tiefste Genießer des Künstlers; mit dem der Künstler eins wird, in den er sich verwandelt, sobald er von seinem Werk zurücktritt, um es zu überschauen; von dem er sich trennt, den er vergißt, wenn er spielend in der Fülle aller Möglichkeiten wühlt, formt, gestaltet, und der doch gewacht, gesehen, gedacht hat; der ihm im nächsten Augenblick des Zurücktretens wieder Resultate bietet, feinste Korrekturen, Wege, Notwendigkeiten zeigt: er steigert den Künstler über sich hinaus, zu dem, was bleibend ist an seinem Werk, was sein Werk trägt, zu einem widerwillig geleisteten Höchsten, das der innere

Zuschauer selbst staunend von der ihn fremd anblickenden Kraft des Künstlers erzwingt. —

Der innere Zuschauer steht auf der Höhe seiner Zeit, er trägt ihre Unumstößlichkeiten im Blute. Das gehört zur Grundlage seines Wesens. Aber man beachte wohl: seine zeitliche Bedingtheit ist lediglich eine negative, befreiende; es sind endgiltige Ungewißheiten, die er der fortgeschrittenen Zeit verdankt, Ungewißheiten: geschleifte Mauern, die den Blick nicht mehr beengen.

4.

Das Problem des Kunstwerks vom Schaffenden aus sehen! Die Zuschauer sich denken als hinter dem Schaffenden stehend, der der gemeinsame Sprecher aller ist, also: als Menschheitsprodukt.

5.

Beim schöpferischen Menschen liegt leicht der Geschmack, der sich rezeptiv bildet und die Durchdringung mit dem Gesetz einer frühern Produktion darstellt, mit dem kommenden, heranreifenden Werk in Widerspruch.

6.

In wahrhaftem Sinne Künstler sein, heißt: langsam hinter sich verbrennen.

7.

Was im Märchen Wundertäter und Zauberer sind, das ist im Leben Zeit und Schicksal. Schicksal ist die persönlichste, individuellste, herausgelösteste Form von Zeit.

8.

Der angestrengte, hochgespannte Wille zu einem Ziel ist immer ein Ausdruck der Begabung zu diesem Ziel.

9.

Beim Entstehen eines jeden Kunstwerks tritt der Augenblick ein, wo das Werk sich dem Künstler entzieht und sich nach dem eigenen Gesetz, das in ihm ruht, das sich irgendwoher schon in die ersten Anfänge und Ansätze der Arbeit unbemerkt einschlich, zu vollenden strebt. Die Disharmonie zahlloser Kunstwerke erklärt sich daraus, daß der Künstler in diesem Augenblick, wo er nachgeben mußte, auf seinem Willen bestand.

Wilhelm von Scholz.

Berlin und die Meininger.

Der Herzog Georg von Meiningen ist am 2. April achtzig Jahre alt geworden. Es ziemt einem Blatt wie diesem, des Ehrentages einer theatergeschichtlich so vollwichtigen Persönlichkeit zu gedenken. Vor ein paar Jahren habe ich die Bedeutung der Meininger für die Entwicklung der Theaterstadt Berlin zu zeigen versucht. Ich gebe den alten Versuch, mit einigen Änderungen und Zusätzen, noch einmal, weil eine neue Darstellung, zu der nur ein neuer Leserkreis, nicht eine neue Auffassung triebe, notwendig schlechter ausfallen müßte.

* * *

Der Krieg und der Sieg von 1870 hatte die Hoffnung auf eine deutsche Nationalbühne neu belebt. Seit Lessings „gutherzigem Einfall" hatte man ja vertraut, daß die Deutschen nur eine Nation zu werden brauchten, um dieses Nationaltheater sogleich hervorzubringen. Und wie Molière und Calderon die in Paris und in Madrid vereinte Volkskraft dichterisch ausgeatmet hatten; wie Shakespeares Aufstieg im London der Elisabeth mit der Vernichtung der spanischen Armada zusammengefallen war; wie das antike Drama um dieselbe Zeit geboren ward, wo sich die Stämme des Hellenenvolks zum Bunde schlossen und Athen als Führerin im nationalen Kampf an ihre Spitze trat: so erhofften und verlangten Idealisten von der Hauptstadt des geeinigten Deutschlands, von dem Berlin des Franzosenbesiegers Wilhelms des Ersten nationales Drama und nationale Bühne.

Die Hoffnung sah sich enttäuscht, obwohl dem Theater seine Lebensbedingungen so sehr erleichtert worden waren wie nie zuvor. Die Gewerbefreiheit von 1869 hatte das Monopol der Hofbühne auf das klassische Drama gebrochen, die Bahn schien frei. Die Theater schossen wie Pilze aus der Erde, und die Mannigfaltigkeit ihrer Bestrebungen brachte eine lebhafte Bewegung in die literarische und künstlerische Welt. Aber dieses ganze regsame und anscheinend frische Treiben entbehrte der innern Kraft und Bedeutung. Der große Dramatiker kam nicht, alle diese Bühnen und Bühnchen — wenn sie sich nicht, wie das Residenz-Theater, spezialisierten — verschwanden mehr oder minder schnell, nach leichterem oder schwererem Todeskampf von der Bildfläche, und am Ende hatte auch die Hauptstadt des deutschen Reiches nur dasselbe eine ernst zu nehmende Theater wie die Hauptstadt des Königreichs Preußen: das Hoftheater Bothos von Hülsen.

Freilich, e ernster man es nahm, desto sorgenvoller mußte man auf Spielplan und Spielweise dieses Theaters blicken. Daß ein wohlanständiges Publikum seine laue Wohnstubenluft hier wiederfände, war Hülsens Ziel, das ihm Benedix, Putlitz, die Birch und zahlreiche Jambenepigonen erreichen halfen. In dieser Umgebung wirkte der junge Lindau schon wie ein Revolutionär. Sein Spürsinn hatte zur rechten Zeit gewittert, daß der Hauptstadt, die sich nach dem Kriege als Weltstadt empfand, eine Weltstadtkunst fehle, und sein Talent fand Formel und Form für das Gesellschaftsstück der neuen berliner Gesellschaft.

Sofern diese vorwiegend plauderhafte Dramatik eine vollere Bühnenwirkung üben wollte, war sie auf die Schauspielkunst angewiesen. Es traf sich, daß eine Anzahl berliner Hofschauspieler Lindau, seinen Vorgängern und seinen Mitbewerbern jede Hülfe zu leisten fähig waren. Im neuen wie im alten Salonstück gab es hier einen guten Zusammenklang und ein anschauliches Gesamtbild. Dieses Gesamtbild wurde selbst dadurch nicht getrübt, daß von einzelnen eine rege Politik des schauspielerischen Sonderinteresses getrieben und von etlichen gar über die Rampe hinweg Beziehungen zum Publikum angeknüpft wurden; denn wo sich die Lindau kein Gewissen daraus machten, mitten in eine ernste Stimmung hinein den lang verhaltenen Witzteufel springen zu lassen, da konnte durch beifallslüsterne Schauspieler der Schade nicht allzusehr vergrößert werden. Schlimmer war es, wenn er erst durch sie angerichtet wurde, wenn diese derben Lustspielkräfte ihre unbedenkliche Spielart auf das klassische Drama übertrugen. Hier gab es restlos vollendete Einzelportraits: von Döring und der Frieb nicht nur einen satanisch gemeinen Mephisto und die schändlich kupplerische Marthe; von Krause mehr als den boshaft grinsenden Tubal; von Berndal einen pöbelhaften Doria und manches andere. Aber gerade, wenn solche Künstler auf eigene Faust siegten, wurde der Mangel an Grundsätzen und Charakter im Ensemble am empfindlichsten. Auf zehn tüchtige Lindau-Spieler kam, und kommt immer, höchstens ein leidlicher Shakespeare-Spieler. Die heterogensten Stilformen bewegten sich durcheinander, ohne einen Ausgleich auch nur zu suchen: hier hielten konventionelle Deklamatoren eine leer und wesenlos gewordene idealistische Darstellungsweise aufrecht; dort glaubten korrekte Referenten eine realistische Tradition fortzubilden, wenn sie Shakespeare sein tragisches Pathos vorenthielten. Da der Personalbestand nicht groß genug war, so wurden die Kräfte nicht nur überanstrengt, sondern auch an falscher Stelle beschäftigt. Wichertsche Kommissionsräte mußten eine reisige Ritterlichkeit, vaterländische Altertümer eine italienische Jugend sich abzwingen. Goethes grundverschiedene Mädchengestalten wurden mit ein und derselben Farbe, halb lilienweiß, halb rosenrot, angetüncht, Schillers immerhin unterscheidbaren Jünglingen wurde ein und derselbe Ton, bald Donner, bald Flöte, beigebracht.

Wenn so von keiner Aufführung eines klassischen Dramas seine wirkliche Lebensatmosphäre ausging, wenn immer dasselbe kalte, steife, eckige Etwas heute für die „Jungfrau von Orleans“, morgen für den „Kaufmann von Venedig“ ausgegeben wurde, so konnten die schuldigen Künstler selber darauf hinweisen, daß der Mensch abhängig ist von dem Kleid, das er trägt, und daß romantischer Märchenglanz in der Nüchternheit der königlich preußischen Szenerie unfehlbar erstarren und erfrieren müsse. Für diese Szenerie waltete als unverbrüchliches Gesetz nur die bare Gesetzlosigkeit. Das Jahr 500 vertrug ein Schweizerhaus. Der Turm auf Sestos schaute im Normannstil verächtlich zu der Hütte hinüber, die man auf Abydos im Paul- und Virginien-Stil gezimmert hatte. Das London der Elisabeth schmückten die Dicktürme von Bernau, Brüssel gemahnte an Tangermünde und Schillers Königinnen zankten sich auf der stralauer Wiese aus.

Diese Zustände schienen hoffnungslos. In Berlin tobte die Theaterwut, grassierte eine wahre Theaterepidemie, aber eine Epidemie pflegt nicht Leben zu erzeugen. Im modernen Drama großen Stils nahm blasse akademische Alexandrinerei den Platz ein, der Hebbel gebührte; in der Komödie ließ der alte plumpe Lustspielulk Anzengrubers freien Humor, im Volksstück L'Arronges melodramatisches Brustpathos Anzengrubers wuchtige Herzensenergie nicht aufkommen. Die Vorherrschaft der Frau im Theater, und einer geistig unmündigen, verzogenen Luxusfrau, verhinderte, daß Fragen und Gegenstände des öffentlichen Lebens, daß mächtige Zeitströmungen zu szenischem Ausdruck kamen. Die Modesucht dieser Frau hob Salonhelden und Geselligkeitstalente wie Lindau in die Höhe. Daß Lindau auch unter Männern Anwert fand, lag weniger an seinem Verdienst als an der Unverdienstlichkeit derer, die mit ihm angeblich der eigenen Zeit ihren Spiegel vorhielten. Lindau war nicht der deutsche Shakespeare, den man nach dem deutschen Kriege hoffte. Aber es gab einstweilen keinen bessern, und so ließ man ihn gelten oder hätschelte ihn gar.

Den Shakespeare aber, den man hatte, ließ man in Lumpen einhergehen oder in Stücke reißen, wenn in der Vorstadt ein düsterer Shylock am selben Abend noch einen muntern Bonjour mimen wollte. Die Neigung zahlreicher begabter Darsteller, aus ihrer Virtuosität Profit zu schlagen, traf mit dem materiellen Spekulationsgeiste der Zeit verhängnisvoll zusammen und vernichtete jedes Ensemble. Der teure Gast stand nicht bloß fett und breit gedruckt auf dem Zettel, sondern er trat auch fett und breit aus dem Ensemble heraus; er litt keine Götter und keine Menschen neben sich und gab im Vordergrund seine Gestalt von allen Seiten der Bewunderung preis. In Dürftigkeit, Unkenntnis und Geschmacklosigkeit verwahrloste das, was vom großen dichterischen Schaffen vergangener Zeiten innerlich lebendig geblieben war, und wurde als ein

fortwirkendes Ewiges von niemand mehr empfunden. Die Aufführung eines klassischen Dramas war gerade für Gebildete ein Grund geworden, das Theater zu meiden.

Ein ganzer Mann war nötig, um dem Verfall zu steuern. Wie immer fügte es die geschichtliche Notwendigkeit, daß in der letzten Stunde dieser ganze Mann erschien, der nicht die Zeit machte, sondern von ihr gemacht wurde. Der Herzog von Meinigen verhalf nur den klar erschauten Bedürfnissen und Forderungen der Zeit zur Geltung, als er das klassische Drama aus seiner Aschenbrödel-Stellung befreite. Auch darin hatte er sein Stichwort richtig abgepaßt, daß er in den schönen Frühlingstagen des Jahres 1874 mit seiner Truppe in die Reichshauptstadt einzog und die kunstentwöhnten Berliner einen Blick ins Land der Größe, der Weisheit und der Kraft tun ließ.

*

Durch das Debut in Berlin wurde das Meiningertum ein theatergeschichtliches Ereignis. Ein paar Jahre lang hatte der Herzog Georg in der Residenz seines kleinen Machtbereichs die Waffen für diesen Sieg geschmiedet. Das hilfreiche Erz freilich war ihm von außen gekommen. Schon anfang der fünfziger Jahre hatte es in London unter der Leitung von Charles Kean sogenannte „Shakespeare-Revivals“ gegeben, Shakespeare-Wiederbelebungen, die ihrem Namen Ehre gemacht und sich von Dauer erwiesen hatten. 1854 hatte dann Franz Dingelstedt bei dem ersten münchener Gesamtgastspiel in seiner Inszenierung der „Braut von Messina“ dem dekorativen Apparat eine vorher auf der deutschen Bühne ungekannte Bedeutung eingeräumt. Das begonnene Werk hatte er als weimarer Intendant nicht konsequent, doch so sichtbar fortgesetzt, daß das benachbarte Meiningen aufmerksam wurde und Lust zur Nacheiferung bekam. Man ging dort weiter als in Weimar. Der Herzog machte aus Dingelstedts Gedanken ein Prinzip und brachte dieses Prinzip mit fanatischem Fleiß in das System, das in Zukunft die Gegner Meiningerei, die Anhänger Meinigertum nennen sollten.

Das Geheimnis des Meiningertums bestand darin, daß hier zum ersten Male wieder zum Ganzen gestrebt wurde. Wenn es wahr ist, daß das Wesen artistischer Wirkung Einheit ist, und daß diese Einheit auf der Bühne nur durch die Macht eines gebildeten Despoten erzielt werden kann, so war in Meiningen die Hauptbedingung für eine Blüte des Theaters erfüllt. Der Herzog vereinigte in seiner Person alle Autoritäten. Er hatte die Hand über die ganze Bühne und vertrat zugleich im Zuschauerraum ein ideales Publikum; er war seinem Hoftheater Direktor und Dramaturg, Kostümzeichner und Dekorateur, seinen Schauspielern Vortragsmeister und Regisseur. Bei der Pflege des rezitierenden Dramas, auf das er sich weislich beschränkte, ging er von der Erwägung aus, daß die Bühne eine aus Geist und Körper bestehende Doppelnatur

habe, die nur durch eine gleichmäßige Pflege ihres psychischen und ihres physischen Elements auf die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit gehoben werden könne. Es galt also, den Geist der dramatischen Poesie zu befreien und ihm einen auf der Bühne lebenden Körper zu schaffen. Mit andern Worten: die Zersetzungen, denen banausische Bühnenbearbeiter die dramatischen Meisterwerke unterworfen hatten, waren durch die Urtexte oder durch pietätvolle Einrichtungen zu ersetzen und dem Bilde der dramatischen Aktion durch eine liebevolle Behandlung des szenischen Rahmens zu seinem poetischen Sonderrechte zu verhelfen. Zweck und Ziel war, den eigenen Stil eines Dramas zu finden und aus der Aufführung dieses Dramas ein einheitliches Kunstwerk zu machen, einheitlich in Ton und Stimmung, in Kleid und Zier. Mittel zu diesem Zweck waren alle Errungenschaften, nicht nur andrer Künste, sondern auch der Technik, der Industrie und des Gewerbes. Kostüme, Kulissen und Requisiten paßten sich dem Geist der Zeit und dem Geschmack des Landes an, in dem die Dichtung spielte. Wurde an die Umrahmung unter historischer Kontrolle die erlesenste Kunst gewandt, so unterlag jede lebende Einzelheit des Bildes selbst einer straffen Zucht. Die Schauspieler hatten sich unerbittlich dem Ganzen unterzuordnen. In dreißig und mehr Proben wurden, nach Möglichkeit, ihre Unarten weggefeilt und ihre Mängel verhängt. Um ihr Spiel dem malerischen Teil der Gesamtdarstellung anzupassen, fanden alle Proben mit Kostümen, Kulissen und Requisiten statt. Nach Monaten stieg dann, was bisher häßliche Prosa verschüttet hatte, verjüngt und leuchtend empor.

Das war die Gesetzgebung des meiningischen Bühnengeistes, hinter der die Ausübung nicht weiter zurückblieb, als es bei allen Gesetzgebungen der Fall ist. Stets wird der erste Realisierungsversuch neuer Prinzipien zu Einseitigkeiten, Fehlgriffen und Uebertreibungen führen. Diese unvermeidliche Kehrseite des Meiningertums schalt man Meiningerei.

Das Wesen der Meiningerei bestand darin, daß über dem lobesamen Streben zum Ganzen dem Einzelnen teils mehr, teils weniger Wert beigelegt wurde, als für die Totalwirkung nützlich war. Das Richtige wurde zum Wichtigen und umgekehrt. Die Echtheit der Teppiche bedeutete zuviel, die Vortrefflichkeit der Schauspieler bedeutete nicht genug. Wenn die Handlung weiterdrängte und jeder Augenblick der Verzögerung schneller und schneller aus der Stimmnug zu reißen drohte, mußte man vor gesenktem Vorhang sitzen, um nachher einen historischen Prunkschrank, Türbeschläge von wirklichem Metall, wissenschaftlich beglaubigte Brokatdecken und archäologisch korrekte Geräte bewundern zu dürfen. Daß die Menschen zwischen all diesem Beiwerk sich in der Mehrheit automatenhaft bewegten und ihre Sprache deklamatorisch verzerrten; daß soldatische Uniformität und die Ergebnisse toter Exerziermanöver meist da vorherrschten, wo einzig der Schein innerlichen Erlebens den Sinn und die

Tiefe des Dichterwortes hätte erschließen können — das war wohl nicht anders möglich. Welchen großen Schauspieler hätte es, außer zu kürzern oder längern Gastspielen, nach dem kleinen Meiningen gezogen! So mußte man drillen, mußte sich eines schauspielerischen Tons bemächtigen, diesen Ton immer wieder erklingen lassen und dadurch eine ganze Existenz auf einen einzigen Ton stellen. Die Sprechweise aber, die allen gemeinsam eingelernt wurde, war ein langgezogenes Singen, eine Abart der weimarer Tradition, monoton und einschläfernd. Die unbeabsichtigte Folge dieser notgedrungenen Methode war, daß die schauspielerische Einzelkraft, die aus dem einheitlichen Ganzen nicht heraustreten sollte, darin unterging, und damit war der Teufel durch Beelzebub vertrieben.

Für das berliner Publikum, das am ersten Mai 1874 in der Friedrich-Wilhelm-Stadt nach kurzem Erstaunen jede Szene mit Beifall begrüßte, begleitete und beschloß, kam der Unterschied zwischen Meiningertum und Meiningerei nicht in Betracht. Dieses Publikum konnte sein altes gutes Recht, in Kunstdingen, unbekümmert um ästhetische Grundsätze, dem Vergnügen des Augenblicks zu folgen, umsomehr in Anspruch nehmen, als es sich hier in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes um ein Vergnügen des Augenblicks handelte. Es sah durch das bunte Leben der szenischen Bilder seine Schaulust befriedigt und sprach dadurch, daß es zwanzig Vorstellungen des „Julius Cäsar" ermöglichte, ein vernichtendes Urteil über die klassischen Bestrebungen des Hülsenschen Hoftheaters aus.

Die Kritik war nicht so einig. Je nach Standpunkt legten die Zünftler das Hauptgewicht auf die Schwächen oder auf die Vorzüge der Meininger. Wenn sich in der Forumszene hundert fleißige Hände regten und ein Gewimmel nackter Arme wie im Takt den römischen rostra zustrebte, so sahen darin die einen das naturgetreue Abbild einer aufgestachelten, von allen Leidenschaften hin- und hergerissenen Volksmasse, die andern nichts als ein von drei Choragen mit aufdringlichem Behagen hin- und hergezerrtes Statistenexerzitium. Für jene gingen von der Verschwörung im Flüsterton tragische Schauer aus, diese glaubten Halskranke lispeln zu hören. Die einen gaben Shakespeare Schuld daß die Zeltszene im vierten Akt versagte, die andern machten einen heiser krächzenden Brutus und einen in lauter Gedankenstrichen redenden Geist Cäsars dafür verantwortlich.

Wichtiger als solch ein selbstverständlicher Zwiespalt der Meinungsmacher waren die prinzipiellen Fragen, die sich an das Erscheinen der Meininger knüpften: wie weit durch äußere Anschauung die Phantasie geschädigt oder gestärkt werde, und bis zu welchem Grade der Schein die Wirklichkeit erreichen könne.

Wo das phantasievolle Publikum der Shakespeare-Bühne mit jener berühmten Tafel ausgekommen war, da wollte das phantasielahme Publikum der Meininger durch fertige Objekte der äußern Anschauung

alles das vermittelt haben, was Shakespeares Phantasie hervorgezaubert hatte. Hier wie dort entsprach die Kunstübung dem Zuge der Zeit und dem Wesen ihrer Kinder. Wahrscheinlich waren diese Zauber der Phantasie nur einem Dichter möglich gewesen, der aus einem nicht bloß anschauenden, sondern auch phantasievollen Publikum hervorgegangen war und auf ein solches rechnen durfte. Demgegenüber verlangten die Zeitgenossen des Butzenscheibenstils nichts so begehrlich wie Künste der ausgebildeten Technik, um ihre Phantasie ganz schlafen legen zu können. Mit diesem Grundunterschied zwischen dem sechzehnten und dem neunzehnten Jahrhundert mußte man sich abfinden. Damals war es der Dichter gewesen, welcher den Zeitgeschmack in seinen Dienst genommen hatte; heute war es der Zeitgeschmack, welcher den Dichter in seinen Dienst nahm. Die Meininger hatten gewonnenes Spiel, sobald sie dem Zeitgeschmack fröhnten. Darin durften sie soweit gehen, wie alle die prächtigen Werke ihrer Anschauungskunst die Wirkung des reinen Dichterworts steigerten. Erst wenn sie mit dem Dichterwort in Wettbewerb traten, waren diese Kostbarkeiten vom Übel. Freilich waren es nicht immer die Meininger, die von den Vorgängen der Seele auf schöne Äußerlichkeiten ablenkten, sondern häufig war es auch das Publikum, das sich ablenken ließ, weil es, an elenden Kram gewöhnt oder des Sehens ganz entwöhnt, unverhältnismäßig lange Zeit brauchte, um diese frappierenden Äußerlichkeiten in sich aufzunehmen.

Aber wen immer die größere Schuld traf, ob die schwachen Schauspieler oder den übertriebenen Luxus oder die ungeschulten Zuschaueraugen: das Bestreben, das Milieu jedes Dramas zur kulturhistorischen Sehenswürdigkeit zu erweitern, war gefährlich, weil durch die vollkommene Korrektheit der Erscheinungsformen der Blick des Beschauers bis zu überhohem Grade geschärft werden mußte. So ärgerte er sich schließlich an der geringfügigsten Unrichtigkeit und forderte eine realistische Wahrscheinlichkeit, die schlechtweg unerfüllbar war. Denn selbst bei der lebensgetreuesten Inszenierung sind die faustdicken Unwahrscheinlichkeiten nicht zu vermeiden. Die Menschen in ihrer Körperlichkeit stehen zwischen unverkennbar gemalten Büschen und Bäumen, während sie eben noch auf richtigen Fauteuils unter Gewächsen saßen, die Palmen immerhin täuschend ähnlich sahen. Die Menschen gehen in den scheinbar fernen Hintergrund, wo den perspektivischen Gesetzen gemäß alle Dinge kleiner und mattfarbiger gemalt sind und behalten ihre Größe und Farbe. So hat alle Bühnendarstellung etwas Symbolisches. Man gibt nicht die Sache, sondern ein Symbol der Sache und überläßt es der Vorstellungskraft des Betrachters, vom Symbol den rechten Schluß auf die Sache zu ziehen. Die Verkürzungen der Wirklichkeit genügen der Bühne, und die Meininger, die statt ihrer die Wirklichkeit selbst auf die Bühne zu bringen suchten, ließen den Grenzstrich zwischen Wirklichkeit und Kunst

unbeachtet. In Lindners „Bluthochzeit" erfüllten sie Bühne und Auditorium dermaßen mit Pulverdampf, daß die Schauspielerstimmen heiser und die Zuschaueraugen gebeizt wurden. Sie vergaßen, daß der Theaterbesucher die Schrecken der Bartholomäusnacht sehen, aber nicht teilen wollte . . . Sie nahmen auf ihre Weise alle Irrtümer des spätern literarischen Naturalismus vorweg, dem sie dadurch sicher die Wege gebahnt haben. Sie hatten fünfzehn Jahre früher dieselbe Andacht zum Unbedeutenden. Sie ließen die Masse sich ungebührlich vordrängen. Sie verwechselten Malerei und Photographie. Sie verwechselten aber auch malerisches und dramatisches Prinzip und verwischten das vornehmste theatralische Gebot: daß es auf der Bühne immer nur ein Nacheinander, nie ein Nebeneinander geben darf. Masse, Milieu, Photographie der Wirklichkeit und Handlungsarmut, die Schlagwörter und Kennzeichen des neudeutschen Naturalismus, waren die unausgesprochenen Schlagwörter und die deutlichen Kennzeichen der Meininger, wenn man für die Handlungsarmut das Schneckentempo setzt, das der stürmische Shakespeare in ihrer Raritätenkammer anschlagen mußte.

Allein dies alles waren spätere Sorgen. Für die Entwicklung der Theaterstadt Berlin war es entscheidend, daß die Meininger überhaupt kamen, und daß sie im rechten Augenblick kamen; daß sie das Interesse an tragischen Bühnenvorgängen neu belebten und mit klugem Späherblick vergessene Kleinodien der dramatischen Kunst ans wirksame Bühnenlicht zogen; daß sie den referierenden Stil durch wahrhaft dramatisches Leben verdrängten und ohne Erwerbszwecke ein künstlerisches Ziel verfolgten; daß sie den reisenden Virtuosen das Leben schwer machten und die gefährdete Disziplin unter den Schauspielern retteten; daß sie, alles in allem, den deutschen Theatermichel aufrüttelten und schlummernde Geister weckten. Sobald man den meiningenschen Bühnengeist als kanonisches Vorbild hinstellte, war er zu bekämpfen. Sobald man ihn als bloßes Ferment ansah, war er nicht genug zu schätzen. Er war bedeutungslos für Wien, wo Dingelstedt, der Meininger vor den Meiningern, in unvergleichlich besserm schauspielerischen Material, seine Arbeit bereits getan hatte. Er war unendlich bedeutungsvoll für Berlin, wo man fast ein Jahrzehnt brauchte, um zu empfinden, daß ein Fortschritt über das Meiningertum hinaus möglich und nötig war. Dieser Fortschritt hatte darin zu bestehen, daß bei ebenso liebevoller, aber enthaltsamerer Behandlung der Szenerie originalere und zwingkräftigere schauspielerische Persönlichkeiten hervortraten. Es wurde Adolph L'Arronges Sendung in der Geschichte des deutschen Theaters, das künstlerische Vollblut unter den Schauspielern seiner Zeit zu erkennen, zu einem Deutschen Theater zu vereinigen und darin zu vollenden, was Georg von Meiningen begonnen hatte.

S. J.

Philipp der Zweite.

(Aus dem ersten Akt. Die Szene: eine Terrasse im Escurial. Abend.)

— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Comtesse de Clairmont

Im Escuriale lastet Moderluft,
Vergiftet von Tücke und finstrer Gewalt.
Hier lebt man nicht, man taumelt in die Gruft.
Und abends ballt
Der Winde Schrei wie ein schwarzes Tuch
Sich auf uud wirft sich über das Land.
Die Berge sind finster, rotglühend der Sand,
Und drohend stehen in gleichem Kleid
Verdorrte Höhen rings aufgereiht;
Der Boden ist Frost und Feuer zugleich,
Nur die bösen Begierden entkeimen ihm reich.

Carlos

Oh, wie oft hat auch mich der Ekel gepackt,
Der fiebernde Zorn, und wie ungeheuer,
Mit Wahnsinnsfeuer
Aufleuchtend, in meine Nächte geflackt.

(In diesem Augenblick erscheint Philipp auf der linken Stiege zur Terrasse und schreitet von rückwärts sehr langsam gegen die Comtesse und Don Carlos zu, die ihn nicht bemerken.)

Doch heute hab ich Dich und Deiner Seele Kraft,
Der Liebe lichten See, darin mein Leid ertrinkt.
In Strahlenfluten braust der Worte Strom
Zu mir und Blicke, drin die Leidenschaft
Wie Widerstrahl der großen Güte blinkt.
Horch! Unser Glück ist süß umhegt von Schweigen,
Und Dein Zimmer ist still, und Dein Leib ist mein Eigen,
Oh höre Geliebte . . . oh komm . . . oh komm . . .
(Don Carlos zieht die Comtesse gegen das Zimmer hin)

Die Comtesse (sich zurückwendend)

Der König!

(Philipp sieht sie einen Augenblick an, macht eine vage beruhigende Handbewegung und setzt seine nächtliche Wanderung fort; er verschwindet auf der rechten Stiege)

O Gott! Bis in die letzte Tiefe
Hab ich die Starre meines Bluts gefühlt!

Carlos (von der Rampe hinausblickend)

Das Licht verlöscht, die Fenster ganz verhüllt,
Er wollte glauben machen, daß er schliefe.
(plötzlich losbrechend)
Du nächtiger König, der uns schleichend belauert,
Du tückischer Träger geheimer Gewalt,
Ich fühle es furchtbar, bei jedem Schritt,
Der aus der Dämmerung von Dir hallt,
Bröckelt ein Stück meines Herzens mit.
König, Du Vater, vor dem mir schauert,
Herrscher, den drohendes Dunkel hält,
Die Winde in ihrem Zorne sprechen
Die Botschaft von Deinen roten Verbrechen
Mit wilden Schreien hinaus in die Welt. —
Gott sei mein Zeuge, daß ich, Dein Sohn,
Mit Recht mich aus Deiner Umklammrung wühle,
Deren stickende Arme ich schon
Würgend an meiner Kehle fühle.

Die Comtesse

Carlos! Carlos!

Carlos

Leben will ich, und wenn ich sinke,
Daß sich mein Sterben dem Siege gattet!
Und bin ich müde, so ist es nur,
Weil ich die stickige Hofluft trinke,
Und weil seine fahle Gespensterspur
Schreckhaft auf meine Wege schattet.
Wo wäre die Seele, die da nicht ermattet?
Das eigene Haus wars, das mich so schwächte,
Pagen und Pfaffen, Schranzen und Knechte.
Doch nun werd ich frei —
Mein Stolz, mein Schicksal erklimmen die Höh'n,
Wo meine winkenden Ziele stehn.
Vom Haß befeuert,
Von der Hoffnung erneuert,

Sprengt meine Seele die Bande entzwei,
Und Deine Liebe, die all dies vollbracht,
Ist es, die mich so trunken macht!

(Carlos hat sich allmählich der Rampe genähert. Plötzlich schauert er zusammen, faßt die Comtesse und deutet in den Hof des Escurials hinaus)

Komm hierher und schau herab! Siehst Du da unten den schwarzen Mönch, der wie zufällig auf die Ecke zusteuert, wo der König verschwunden ist? Dieser Mönch ist der Spion der Inquisition. Philipp überwacht, aber er ist selbst bewacht. Jeden Schritt, den er gegen uns zu macht, macht ein andrer gegen ihn. Siehst Du, er tritt ins Haus, und der Mönch verschwindet.

(Zu sich selbst)

Ein solches Leben könnt ich nie ertragen!

Die Comtesse

Der König, er lauert aus tausend Verstecken
Feindlich und falsch. Mit hämischer Tücke
Schleicht er auf Gängen und wirft durch die Hecken
Seine gierig spähenden Blicke,
Die durch den Leib in die Seele trachten
Und das Leben wie eine Sünde verachten.
O Carlos, wenn nicht in so wunderbaren
Gluten unsre Seelen auflohten,
Er würde das Herz uns zu Eis erstarren
Und dann es formen nach seinen Geboten.

Carlos

Fürchte Dich nicht! Ich fühle den Schein
Verwegener Taten mein Herz überglänzen,
Hoffnung und Zorn prägen mich rein,
Und morgen werde ich König sein!
In Flandern beginn ich, und über den Grenzen
Werde ich Hilfe bei Frankreich suchen,
Und den Tag, an dem er zuerst mich gekränkt,
Wird mein Vater niemals genug verfluchen!

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — —

Emile Verhaeren.

Nachdichtung von Stefan Zweig.

Technik des Dramas.

Ich erblicke im Drama eine Schöpfung der Sprachkunst. Zwar einer besondern Art der Sprachkunst, die eben durch diese Besonderheit unlöslich amalgamiert ist mit dem Werk der theatralischen Darstellungskunst — aber doch eine Schöpfung, von deren Wesen nicht anders Erkenntnis gewonnen werden kann, als indem man den Geheimnissen künstlerischer Sprachwirkung nachspürt.

Etwas andres als solche Wesenserkenntnis ist es, wenn man, von der äußern Wirkung einer szenischen Gesamtleistung ausgehend, empirisch die Normen festzustellen trachtet, unter denen sich starke und tiefe Eindrücke aus Bühnenwerken ergeben. Solch Verfahren, das — wohlgemerkt! — nicht die Ursachen, sondern die Symptome dramatischer Wirkung studiert, kann zur Darlegung einer „Technik des Dramas“ führen. Diese Art der Betrachtung ist also eine bewußt „äußerliche“ — im Unterschied zu der Freytagschen, die eine unbewußt oberflächliche ist. Es ist etwas andres, ob man, wie alle technische Wissenschaft soll, unter ausdrücklichem Verzicht auf Ursachenerkenntnis Symptome analysiert, oder ob man inkorrekt beobachtete Symptome in metaphysischem Aufputz als Ursachen einer Erscheinung vorführt. In diesem bescheidenen Sinn einer reinlichen Handwerkslehre möchte ich es verstanden wissen, wenn ich den Satz ausspreche: Die Hauptanforderung der Technik des Dramas ist das Einhalten der richtigen Proportion von Sprechen und Handeln, Wort und Geste. Die praktische Erfahrung beweist, daß jede Art von schlechter Szene schlecht ist, versagt, zufolge eines Mißverhältnisses in der Anwendung der akustischen und der optischen Ausdrucksmittel. Nämlich: das Wort auf der Szene darf nie etwas andres sein als die Brücke zwischen zwei Taten. Sobald sich die Empfindung verliert, daß die Wechselreden, einer alten Handlung entströmend, eine neue herbeiziehen, sobald die Worte selbst Träger der Handlung, Surrogat für Taten werden wollen, sobald also der Wortaustausch, statt Nachwirkung oder Vorbereitung einer Aktion zu sein, selbst die Aktion repräsentieren will — da erlahmt die dramatische Wirkung, die Suggestionskraft der Szene hört auf; wie schön oder gehaltvoll die Worte sein mögen — sie halten den Zuschauer nicht mehr in der Atmosphäre der Illusion; aus einem Mitlebenden wird ein Außenstehender, der kritisch und bewußt aufnimmt. Dies ist der Todesfall vieler modernen Dramendichtungen, die ihre psychologischen Probleme statt in sinnbildlichen Vorgängen in analytischer Diskussion vortragen. Es ist die Gefahr aller im Kern „undramatischen“, lyrischen Poeten — Hofmannsthals und Nachfolger. Alle „Buchdramen“ leiden an dieser Art von Mißverhältnis. Umgekehrt verpufft die stärkste Aktion auf der Bühne spurlos, wenn ihr nicht sofort der Dialog starke Resonanz leiht, wenn nicht das große Wort zur Stelle ist, das den

Sinn des Geschehenen unserm Gefühl einhämmert. Eine schnelle Folge gar von starken Taten, die nicht durch langsam einstimmende und lang nachklingende Dialoge verbunden sind, solch brüske Handlungskette wirkt (beim Dilettanten einfach roh) im Drama eines Künstlers „grotesk“ — d. h. sie vertauscht die Illusion einer mitzuerlebenden Wirklichkeit gegen den kühl bewußten Genuß eines witzig gewählten Auszugs aus Wirklichkeiten. Jede Pantomime birgt im Keim eine Groteske in sich. Hier liegt die Gefahr aller im Kern unlyrischen, nichts als „dramatischen“ Bühnendichter — in unsern Tagen vertritt zumal Wedekind diesen Typus. Fast überall, wo die Dramen der Renaissance und der „Sturm und Drang“-Dichter uns kalt lassen, liegt diese Art der Disproportion vor.

In einem vollendeten Drama strebt jede einzelne Szene einer sinnlich sichtbaren Geste als Höhepunkt zu — eine Bewegung muß die angesammelte Spannung des Dialogs entladen; mag es nun ein einfaches Abgehen oder Kommen, ein Niederfallen oder Aufstehen, das Zerreißen eines Dokuments oder schließlich ein geschwungener Dolch sein. Da oft genug entscheidende Handlungen sinnlich uneinprägsam oder ganz im psychologisch Unsichtbaren gelegen sind, so ist die Erfindung gleichsam stellvertretender, nur äußerlich motivierter, aber innerlich nötiger Gesten, die den entscheidenden Augenblick sinnlich betonen, eine Hauptaufgabe für den Techniker des Dramas. Der ganze dramatisch technische Wert symbolischer Requisiten (vom Ring des Gyges bis zum Schleier der Beatrice) liegt darin, daß sie ermöglichen, rein psychische Vorgänge in sinnlich sichtbare Bewegung zu transponieren. Aber auch das fallende Glas in „Maria Magdalene“ III, 6 oder die zukrachende Tür am Schluß der „Nora“ haben z. B. denselben technischen Sinn. Das Finden und Herausarbeiten, nötigenfalls sogar das Erfinden und Motivieren solcher hauptbetonten Gesten erscheint als die vornehmste Aufgabe des bedeutenden Regisseurs.

Die tiefstmögliche Wirkung erreicht der Dramatiker regelmäßig, wenn ein bedeutender Bewegungsvorgang unvermutet sprachlich aufgegriffen und vertiefend eingeprägt wird. Ich nenne als ein Beispiel aus unzähligen eine Stelle, die mich in Hebbels „Nibelungen“ immer vor allen andern erschüttert hat. Der Tradition des Epos gemäß erfährt Krimhilde den Mord des Gatten dadurch, daß ihr Kämmerer am Morgen über die Leiche strauchelt. Eine Minute danach ruft die Hebbelsche Krimhild aus:

„Die Kämmerer stolpern über ihn. Die Kämmerer!
Sonst wichen alle Könige aus.“

Die ungeheure Wirkung dieser Stelle stammt so gewiß aus der mächtigen Konkordanz von mimischem Vorgang und Wortbild, als sich für jede Szene, die trotz irgendwie künstlerischen Qualitäten versagt, ein Mißverhältnis zwischen Tat und Wort aufzeigen läßt — Worte, die der Beziehung zur sinnlichen Bewegung, oder Taten, die der seelischen

Resonanz der Sprache entbehren. Im Einhalten dieser Proportion wurzeln alle technischen Probleme des Dramas.

Aufgabe des Ästhetikers wäre es nun, die Notwendigkeit dieser Proportion aus dem besondern Wesen abzuleiten, das die Sprachkunst in der Form des Dialogs annimmt. Aber das gehört in die Erkenntnistheorie, nicht mehr in die „Technik" des Dramas. Julius Bab.

Der alte Gozzi.

(Zum hundertsten Todestag.)

Verneigung vor den Gästen. Prolog: Bitte um Nachsicht für den Dichter. Dann mag das Spiel — bald ists eine Komödie, bald ists eine Tragödie, bald ists ein Märchen — auf der Bühne hurtig sich entrollen — nicht immer vom Vater Gozzi selbst erfunden, nicht immer gerade sorgfältig gezeichnet, aber immer abenteuerlich und romantisch, toll und voll Keckheit, ewig bunt und wechselvoll: Theater ... fünf Akte ... Indes ergibt sich wohl Gelegenheit, gute Wahrheiten nach allen Seiten zu verstreuen, selbst den Kollegen von der Feder ein paar Hiebe jählings zu versetzen, über Katastrophen und Konflikte auf bescheidene Art hinwegzuschlüpfen. Im übrigen: das Spiel ist dann zu Ende ... Überraschungen gab es reichlich; die ganze Geisterwelt war herbemüht; jetzt bittet man um Applaus. Das Publikum ist hochgeneigt, der Vorhang will sich senken — — Verneigung vor den Gästen.

Vielleicht hat kein Theatermann sich je auf Grillen und Laune des Publikums so gut verstanden wie Gozzi, der schlaue, stets ehrerbietige Venetianer. Im Beifall des Volkes, im Jauchzen der Massen liegt ihm der beste Triumph. So will er zunächst volkstümlich bleiben. Aus den alten Jahrmarktskomödien läßt er die beliebtesten Hallunken, Tölpel, Bedienten, Aufschneider und Biedermänner alle in sein Märchentheater hinüberspazieren, staffiert sie nur ein wenig hübscher aus: Brighella, Pantalon und Tartaglia, Truffaldin und Harlekin — sie kommen immer wieder. Und steuern zur wunderbarsten Phantastik orientalischen Zauberspuks vor allem die volle, nötige, die billige, aber groteske und überall wirksame Komik des Kontrastes bei. Vater Gozzi liebt die Märchen am meisten. Zwar hat sich Venedig, die verfallende Republik, an raffiniertere Genüsse längst gewöhnt, aber der Alte weiß, daß just dem verwöhntesten Gaumen oft einfache Kost am besten schmeckt. Er gibt sich also naiv. Erzählt, beispielsweise, eine Geschichte von Cherestani, der Fee und Frau als Schlange, die ein skeptischer Liebster unter die Sterblichen zurückküßt, die Geschichte von Prinzeß Turandot, die Rätsel gibt und Köpfe löst, Fährnisse von verwunschenen „blauen Ungeheuern", die Stadt und Land eines Chinesenkönigs solang bedrohen, bis sie durch Geister-

gnade in Prinzen der Schönheit sich wieder wandeln dürfen . . . Viel Nachdenkliches war in Gozzis Märchen nicht. Ganz Venedig aber lief den Sacchi zu, die das Feenhafteste auf ihrer Bühne für einen Abend zur blinkenden Wahrheit machen konnten; ganz Venedig zitterte, wenn drohende Erdschlünde unter Donner und Blitz sich öffneten, daß Höllenfeuer emporspieen; ganz Venedig jubelte, wenn der „Geisterkönig" in Gold und Purpur mit prunkenden Trabanten vom Reich der ungezählten Herrlichkeiten kam — zitterte, jubelte, klatschte sich die Hände wund . . . Venedigs alte Schaugepränge aus den Tagen stolzer Glanzzeit waren längst vergessen. Jetzt beschwor Gozzi für Stunden wenigstens die Märchenexotik Asiens. Längst war die Farbenkunst von Venedigs alten Meistern Legende geworden. Jetzt übt grell bemalte Pappe bei farbigen Lichtern für Stunden wenigstens mystische Wirkung aus. Und tut dies um so dringender, als Gozzi, der kluge, durch Geister dabei immer wieder ein kleines Plaidoyer anbringt: für das Gute, das belohnet, wider das Böse, das geahndet wird . . .

Denn ein wenig erziehen, ein wenig aneifern, Schwerfällige und Tagediebe zu Taten und Arbeit rufen, Verzweifelte an das Wort von der Beharrlichkeit erinnern, die endlich zum Ziele führt: der alte Gozzi will auf seine Art auch das. „Für Wunder könnte man diese Werke aber halten, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sie zu einer Zeit geschrieben worden, als die Republik der Lagunenstadt dem Untergange entgegenging, als ihre Bevölkerung korrumpiert und unfähig zu philosophischen Gedanken und politischen Tugenden war, aller Männlichkeit entblößt, sinnlich und untätig dahinlebte, daß Gozzi, der Schweiger und Satiriker, der den geistigen und politischen Tod der Republik ahnte, es trotzdem auf sich nahm, nach dem Vorbilde des Aristophanes, seine Mitglieder durch die bunte glühende Poesie seiner reinen moralischen Dramen aus der Versumpfung, wenn auch vergebens, emporzuheben." So einer von Gozzis deutschen Übersetzern, Volkmar Müller, der den Italiener vielleicht nur ein wenig überschätzt. Mit Gozzis Moral mag das seine Richtigkeit schon haben, nur daß sie oft auf etwas bedenkliche Weise siegt. Vor allem aber bleibt die Art selbst, die Venedigs lockere Republikaner wieder zur Tugend erziehen soll, merkwürdig genug. Nie gab es einen Dichter, der höflicher vor seinem Publikum den Hut gezogen, nie einen Volkserzieher, der liebevoller der Mitbürger kleine Schwächen in Schutz genommen. Alle Bergamesken in Gozzis Stücken sind natürlich Tölpel. Bäurisch oder zweizüngig. Alle Venetianer sind Kavaliere: sie wissen den feinen Umgang, die ehrenwerten Sitten, sie sind gutmütig und, wenn sie sich schlagen, bleibt jeder ein Held. Unter Turandots Rätseln gar muß eines der Leu Venedigs sein. Um einige mühelose Zugeständnisse an die Eitelkeit wird keiner die Gunst der Hörer verschmähen, zumal dann die derbere Grobheit vielleicht erlaubt ist. Immer sind Gozzi diese

Hörer wichtiger gewesen als alle Zeitungsschreiber etwa mit dem ganzen Pack der „sogenannten Gelehrten“, die ihn freilich verlästern, wo sie können. „Da in diesem Schauspiele — ‚Die Frau als Schlange‘ — so viele Wunder vorkommen, und ich wollte, daß die Schauspieler zur Ersparung von Zeit und Kosten nicht alle die staunenswerten Handlungen, die doch das Publikum notwendig wissen mußte, tatsächlich ausführen sollten, so ließ ich den Truffaldin in der Rolle eines jener verlumpten Gesellen auftreten, welche Zeitungsblätter durch die Stadt tragen und deren Inhalt in Kürze und mit albernen Bemerkungen ausrufen . . . Der Auftritt bildete einen jener volkstümlichen Vorfälle, die die ganze Stadt in Bewegung setzten, so daß alle Welt neugierig wurde, sich das Stück anzusehen.“ Und selbstbewußt ein wenig später: „Bringt man auf ein höheres Theater in getreuer Darstellung einen niedrigen Scherz, welcher den Grund zur Aufregung und zum Zulauf abgiebt, so ist dies kein niedriger Scherz mehr, sondern ein Hauptstreich von ergötzlicher und nützlicher Erfindung.“ Unermüdlich eilt Gozzi solchen Hauptstreichen dankbarster Effekte nach, unaufhörlich erfindet er die derbsten Karrikaturen, daß sie seine Gäste bei guter Laune erhalten mögen. „Konfekt und Geld“, die dann aus den Händen der Mächtigen über Truffaldin niederregnen, stellen ein wertvolleres Urteil dar, als der schneidigsten Rezensenten Gewäsch, das keine Vorrede Gozzis mit Befriedigung zu konstatieren vergißt. Die Mächtigen spielen immer ihre große Rolle bei Gozzi . . . Auch auf einen Mord, der auf Projektionswegen ungesühnt nebenher laufen kann, kommt es ihm weiter nicht an, wenn es gilt, einen „Triumph der Freundschaft“ etwa zu erweisen, der ehrenwert und voller Rührung ist.

Der Mord kann nicht fehlen bei Gozzi. Wenn die Märchen schließlich versagen, besser: aus der Mode kommen, versucht ers eben mit dem bürgerlichen, dem aristokratischen — oder wie er es nennt: dem spanischen — Trauerspiel, das gegen Ende aber sich immer noch rechtzeitig der Pflicht eines harmonisch-friedfertigen Ausklangs entsinnt. Auch hier hat sich Gozzi nicht allzu oft eine Fabel selbstständig erfinden können. Seine Stoffe entlehnt er Firenzuolas Geschichten, den alten Novellenbüchern Italiens, wohl auch den Dramen spanischer Dichter, die er sich für das venetianische Theater zurechtmachte, wie es ihm eben brauchbar schien. In einem Jahrhundert, in dem „das Wort Liebe besser angebracht sei als das Wort Ehre“, ist das Grundmotiv aller Gozzischen Handlung nur schwer zu verkennen. Und alles wirbelt, auf den gleichen Ton gestimmt, bunt durcheinander: spanische Serenaden, Mißbrauch königlicher Gewalt; eine allzu philosophische Dame wird von ihrem Liebhaber durch das Gegengift einer auf gleiche Art geheuchelten philosophischen Passion zu minder platonischen Anschauungen bekehrt. Selten irrt Gozzis dramatische Idee von den Pfaden der Liebe gänzlich ab. Aber auch dann ist diese Idee alt: Montecchi und Capuleti wandern mit grotesker Ge-

herde ins tragische Possentheater hinüber, oder feindliche Brüder stehen einander in unauslöschlichem Haß entgegen. Und die ganze große Ungezwungenheit der alten Novellendichter geht auch durch Gozzis Dramen noch: wenigstens eine Donna muß eines Don heimliche Gattin sein, der dann mit Eifersucht und Seelenqual ein Drama reichlich zu füllen vermag. Verwicklungen kann Gozzi eine Unzahl bieten. Seine Peripetie setzt er harrt vor das Ende. Und bis hart vors Ende schreibt er offenbar ein Trauerspiel; erst da er den tragischen Knoten zerhaut, wird flugs eine Posse aus dem Ganzen. Das ist nämlich seine Technik: daß er den Hörer erst waghalsig zu den gefährlichsten Gipfeln lockt, bis dann des Dichters gute Laune, sein im Grunde venetianisch fröhlicher Sinn alles mit verblüffender Geschwindigkeit aufs unwahrscheinlichste wieder in Ordnung bringt. Wenn er es überhaupt nicht vorzieht, das Dichten gegen das Ende zu für eine Weile zu unterbrechen und einen der beliebtesten Helden den beruhigenden Ausgang des Allerschrecklichsten reportermäßig an das Publikum berichten zu lassen. Mitunter mag ja selbst dies langmütige Publikum Gozzis darob ein wenig erstaunt gewesen sein, aber es hatte in den seltensten Fällen Zeit, sich zu besinnen, der Dichter hatte rasende Eile, der Vorhang wollte sich senken — schon kam die Verneigung vor den Gästen . . . .

Der Dichter hatte rasende Eile. Er erinnert sich, daß auch vordem im Stegreifspiel nicht eigens jede einzelne Partie säuberlich ausgeteilt worden, und so macht er sichs leicht. Ganze Partieen sind skizziert, Truffaldin oder Tartaglia, die sich ja früher inspirativ auch ohne den Dichter behelfen mußten, haben an einer knappen Inhaltsbemerkung, an einer flüchtigen szenischen Weisung mehr als genug. Übrigens mag bei Gozzi auch der stete Wechsel zwischen Vers und Prosa an das Stegreifspiel erinnern: das Pathos der Helden sollen auch jetzt noch die Schnurren der Lakaien, die kecken Heimlichkeiten der Kammerkätzchen, ihr Grollen und Schmollen erfrischend unterbrechen. Die Prosa ließ der Darsteller eigenen Einfällen weitesten Raum, auch brauchte dann der Dichter für die bessere Wirkung auf das Publikum auf Dialektkunststückchen nicht zu verzichten. Verinnerlicht ist von den großartigen Heldenfiguren Gozzis nicht eine, sie stehen — wie ja seine Geister auch — als Symbole zwischen Gut und Böse. Und da mögen vielleicht, um an Heyses Vers aus den von ihm übersetzten „Glücklichen Bettlern" zu erinnern,

> Das Leben schien ihm wie ein Maskenspiel,
> Halb ernst, halb possenhaft vorbeizurauschen,
> Ein bunter Märchentraum —

mögen gerade die Stegreiffiguren den stärksten Abglanz dieses rauschenden Lebens in Gozzis Phantastik getragen haben: die Stegreiffiguren, die freilich des „Erzphantasten" ganzen Märchenprunk den Venetianern erst so recht im vollen Glanz erstrahlen ließen. Karl Fr. Nowak.

Bund der Bühnendichter.

II.

Arthur Schnitzler.

Ich vermag nur einige Fragen zu formulieren, auf deren Beantwortung es mir besonders anzukommen scheint. Erstens: Welchen Vorteil bietet eine Société des Auteurs nach französischem Muster gegenüber der in Deutschland und Österreich üblichen Interessenvertretung der dramatischen Autoren durch Agenten? Zweitens: Welches sind die Schwierigkeiten, die sich bisher, trotz der offenbar unter den Autoren vorhandenen günstigen Stimmung, einer solchen Gründung in den Weg gestellt haben? Drittens: Auf welche Weise wäre, vorläufig ohne Gründung einer Société, eine Besserung der bestehenden Zustände zu erzielen? wie wäre es insbesondre möglich, eine reguläre (nicht nur in Verdachtsfällen behördlich angeordnete und daher als Beleidigung wirkende) Kontrolle aller Aufführungen und Einnahmeziffern an sämtlichen österreichischen und deutschen Bühnen durchzuführen? (Eine ähnliche Kontrolle hätte wohl auch für das Buchverlagswesen ihren Wert.) Wie wäre es endlich dem allgemeinen Rechtsgefühl klarzumachen, daß Übervorteilungen aller Art, auch wenn sie sich auf Erzeugnisse der Kunst oder des theatralischen Handwerks beziehen, sittlich nicht anders zu bewerten und rechtlich nicht anders zu behandeln sind als die gleichen Verfehlungen auf anderm Gebiete?

Diese Fragen wären vielleicht zu ergänzen durch andre, die sich mit den schriftstellerischen Beziehungen Deutschlands und Österreichs zu den übrigen Ländern beschäftigten; sowohl zu denjenigen, mit denen eine (in der praktischen Durchführung beinahe immer unzureichende) Konvention besteht; als zu denjenigen, wo eine gesetzlich gewährleistete Schutzlosigkeit des geistigen Eigentums waltet.

So könnte eine Behandlung der Bühnenvertriebsfrage Anlaß werden, das weite und wichtige Thema vom ökonomischen Verhältnis des Schriftstellers zu seiner nähern und fernern geschäftlichen Umwelt, das in juristischer und ethischer Auffassung gleichermaßen schwankend scheint, nach allen Richtungen hin aufzuhellen.

Friedrich Hotho.

In Deutschland will man einen „Bund der Bühnendichter" begründen. Die französische Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques soll als Muster gelten. Über das Wesen und die Tätigkeit dieser Gesellschaft scheinen in Deutschland noch ziemlich irrige Vorstellungen zu herrschen. Vor allem muß festgestellt werden, daß sie sich mit künstlerischen Bestrebungen in keiner Weise befaßt. Sie ist eine Organisation, die ausschließlich die Wahrung der materiellen Interessen ihrer Mitglieder verfolgt. Die absolute künstlerische Neutralität ist sogar die notwendige Voraussetzung für die Existenz der Société. Die geringste Diskussion über literarische Richtungen würde die Vereinigung sprengen. Wenn man den halbverhungerten Dichter historischer Versdramen mit dem großen Modeschriftsteller der Boulevardtheater und dem Revuenschreiber der Tingeltangel an denselben Tisch setzt, so verbieten sich Unterhaltungen über ästhetische Dinge von selbst. Vielleicht wäre es auch der schlimmste Dienst, den man der Kunst erweisen könnte, wollte man eine mächtige Korporation auf bestimmte literarische Programme einschwören. Die

Société beschränkt sich also mit voller Absicht darauf, die materiellen Interessen der Mitglieder zu vertreten. Um die Annahme eines Werkes in irgend einem Theater kümmert sie sich offiziell nicht im geringsten. Sein Stück an den Mann zu bringen, blieb vor wie nach dem Jahre 1829, dem Jahre der Gründung der Société, Sache des Autors, und es gibt darum heute in Frankreich genau so viele ungespielte Dichter und Manuskripte, wie es ohne die mächtige Interessenvertretung gäbe. Vielleicht sogar mehr. Die Gegner der Institution behaupten wenigstens, man benachteilige den Anfänger, wenn man ihm die gleichen Tantièmen sichere wie der anerkannten Größe. Dürfte er dem Anfänger nur sechs Prozent bieten, so würde der Direktor geneigter sein, den Unbekannten zu spielen. Er muß ihm aber die zehn oder zwölf Prozent geben, die auch der berühmte Autor bekommt, und hat gar keine pekuniäre Veranlassung, das Stück des Anfängers vorzuziehen, obwohl dem armen Teufel sechs Prozent Tantièmen lieber wären als gar nichts.

Die Société beginnt also erst zu funktionieren, wenn ein Stück zur Première gelangt ist. Sie hat mit jedem Theater einen besondern Vertrag, in dem die Tantièmensätze, die Verteilung auf Einakter uud Mehrakter usw. genau festgesetzt sind. Die Tantièmen betragen in Paris, je nach der Bedeutung des Theaters, acht bis fünfzehn Prozent der Bruttoeinnahme jeder Vorstellung. Diese Einnahmen tatsächlich zu kontrollieren, fällt in Frankreich nicht sehr schwer, da auch die Armenbehörden ein Recht auf zehn Prozent besitzen und tägliche Kontrolle üben. Die Société hat jedoch ihre eigenen Agenten, in Paris wie in der Provinz, auch in Belgien und der französischen Schweiz. Die Buchführung über die Einnahmen der Mitglieder scheint jedenfalls vollendet organisiert zu sein. Die Kosten der ganzen Einrichtung sind verschwindend im Verhältnis zu den Tantièmensummen, welche die Gesellschaft für ihre Mitglieder einkassiert.

Die Verträge der Société mit den einzelnen Theaterdirektoren hatten zunächst nur den Zweck, der Gesellschaft das Einkassierungsrecht zu sichern. Aber im Laufe der Zeit sind eine Menge andrer Klauseln eingeführt worden. Den Direktoren wird die Verpflichtung auferlegt, im eigenen Hause keine eigenen Stücke aufzuführen. Sie mußten sich ferner verpflichten — die Monopolstellung der Société macht das möglich — von Werken, die nicht mehr geschützt sind oder deren Autoren keine Erben besitzen, einen gewissen Tantièmensatz an die Gesellschaft abzuführen. Nur die Staatstheater sind diesem Zwange entgangen. Wenn eine Privatbühne Molière oder Racine aufführt, so bezieht die Société von jeder Vorstellung zwar einen geringern Betrag als für einen lebenden Autor, aber immerhin sechs Prozent der Bruttoeinnahme. Vielleicht ist diese Klausel nicht ganz unschuldig daran, daß die klassische Literatur beinahe vollkommen von den französischen Privatbühnen verschwunden ist.

Dir Überlegenheit, welche die Société heute über die Theaterdirektoren besitzt, äußert sich noch in andern Formen. Kein Direktor kann ein französisches Stück spielen, dessen Autor nicht Mitglied der Société ist. Diese Bestimmung wird in jeden Vertrag aufgenommen. Sie ist unerläßlich, wenn die Société zu ihrem Ziel gelangen will, und ließ sich praktisch nur durchführen, indem man umgekehrt die Mitglieder verpflichtete, ihre Stücke nur auf jenen Bühnen spielen zu lassen, welche einen Vertrag mit der Société haben. Dank dieser Klausel ist es bisher gelungen, die Trustbildung im pariser Theaterbetrieb zu verhindern. Eine notwendige Folge dieser Sachlage ist es, daß ein Franzose, der in

Frankreich ein Stück aufführen lassen will, Mitglied der Société sein muß. Der Eintritt bildet darum bloß eine Formalität. Sobald ein Stück von einem Theaterdirektor angenommen worden ist, wird der Autor auf einfache Anmeldung stagiaire, das heißt außerordentliches Mitglied der Société. Er genießt alle Vorteile der ordentlichen Mitglieder, besitzt jedoch kein Stimmrecht. Zum ordentlichen Mitglied wird er befördert, wenn ein abendfüllendes Stück von ihm aufgeführt worden ist.

Alfred Halm.

Der Ansicht des Herrn Trebitsch, daß an der praktischen Organisation des deutschen Bühnenverlagsgeschäfts viel zu bessern wäre, bin ich nicht. Freilich wäre, wie bei allen Betrieben, die Kunst in rechnerische Werte umsetzen, zu wünschen, daß die Bühnenverlagsgeschäfte von Männern geleitet würden, die die Kunst nicht allein als milchende Kuh betrachten. Aber hier bleibt stets ein Erdenrest zu tragen peinlich, denn aus Idealismus wird man nicht Verleger. Es gibt in Berlin ein paar sehr erfreuliche Ausnahmen, vor allem den künstlerisch vornehmen Verlag von S. Fischer. Auch ist es tröstlich, wie unheimlich schnell sich die beleidigte Kunst meist an ihren Widersachern rächt, und wie rasch Ruf und geschäftliche Blüte der Firmen schwindet, die ihren Verlag nach dem System eines Konfektionsengrosgeschäfts betreiben.

Gewiß habe ich auch im Verkehr mit Verlegern manches erlebt, was unter anständigen Menschen besser unterbliebe. Aber das sind doch nur Ausnahmen. Schriftsteller sind meist geschäftsunkundig, und, statt bei Unterschrift eines Verlagsvertrages ihren Anwalt zu konsultieren, führen sie allein die Verhandlungen mit dem Verleger und werfen dem ihnen geschäftlich überlegenen Mann später alle möglichen schlechten Absichten vor, wenn er alle erreichbaren Vorteile aus diesem Geschäft — denn für ihn ists doch ein solches — herausschlägt.

Nun enden aber die Nachteile für den Autor, und seine Vorteile beginnen. Trebitsch gibt selbst zu, daß die großen Verlagsfirmen die Tantièmen steigern. Hier müßte ich mich als Bühnenleiter über die Herren Entsch und Sliwinski (Felix Bloch Erben) bitter beklagen, denn es ist oft unerhört, welche Opfer sie von den Theatern für nur halb erfolgreiche Stücke verlangen. Glaubt Herr Trebitsch, daß eine von einem noch so tüchtigen Beamten geleitete Agentur einer zu gründenden Autorengenossenschaft solches Interesse hätte, wie hier, wo die Herren gleichzeitig für sich arbeiten? Und bezahlt müßte diese Vermittlung doch auch werden, da die Vermittlungsstelle nicht unbeträchtliche Betriebskosten hätte. Oder soll der Autor seine Stücke selbst anbieten, mit den kleinsten Direktoren selbst unterhandeln, Verträge machen, Klagen bei säumigen Zahlern führen usw. Die aufgewandte Zeit ist wohl besser zu verwerten und in anbetracht der verhältnismäßig nicht zu hohen Vertriebsprovision kaum überzahlt. Und die Kontrolle ist mit dem „Breitkopf & Härtelschen Bühnenspielplan" und der „Genossenschaftszeitung" nicht durchzuführen. In beiden Organen fehlt schon jetzt viel Material zur Vollständigkeit und würde dann wahrscheinlich noch mehr fehlen, nämlich gerade alle kleinen Bühnen, deren Spielplan von den Agenturen scharf überwacht wird.

Wenn der Autor sich nicht aller Rechte bei der Unterzeichnung des Verlagsvertrages begibt — vor allem bedarf der einer Änderung, jedem Rechtsempfinden ins Gesicht schlagende Zustand daß der Agent das Stück nach der Unterschrift als sein Eigentum betrachtet, und dem Autor jedes Verfügungsrecht genommen wird — dann halte ich das jetzige System

für praktisch und zweckentsprechend. Und es wird sich ja wohl einmal ein Richter finden, der diese Abmachung als den guten Sitten widersprechend für ungültig erklärt. — Bei den Autoren, die den Spielplan erfolgreich beherrschen, fallen ja diese und alle andern Uebelstände weg, denn sie diktieren ihren Verlegern die Bedingungen. Wie überall hat auch hier der Stärkere das meiste Recht.

August Strindberg (durch seinen Übersetzer Emil Schering).

Strindberg will nichts mit Theateragenten zu schaffen haben! Das versteht sich wohl bei ihm von selbst, da er aus seinem Genie kein Geschäft macht. Fort mit den Theateragenten! Das wäre eins der besten Mittel, um aus dem Geschäftshaus, das heute das Theater ist, eine Kunststätte zu machen.

Arthur Pserhofer.

Mit einem durch keinerlei Vorschuß getrübten Urteil melde ich mich als ein ganz Zufriedener, dem die Vertretung seiner Rechte in der bestehenden Form ausschließlich die größten Vorteile gebracht hat. Daß man für die Hilfeleistung des Verlegers bei der Verwertung eines Bühnenwerkes den Zehenten seiner Einnahmen opfert, finde ich nicht „verblüffend und unverständlich", sondern klar und gerecht. Ein Beispiel, das meine Person betrifft, möge meine Ansicht illustrieren. Ich habe mit sieben abendfüllenden Stücken im Zeitraum von sieben Jahren 21 000 Mark verdient. Davon entfielen auf meinen Verleger (Felix Bloch Erben) 2100 Mark. Bringe ich davon in Abzug seine Unkosten für Depeschen und Porto (da die deutsche Reichspost nicht einmal die leichtesten Schwänke umsonst befördert, kostet das Versenden von sieben Stücken an je 200 Bühnen nicht weniger als 140 Mark), seine Spesen für Reisen zu meinen Uraufführungen nach Hamburg und Wien usw., so bleibt ihm ein tatsächlicher Gewinn von 1400 Mark, das sind 200 Mark fürs Jahr, $16^1/_2$ Mark für den Monat. Für diese Riesensumme mußte er folgendes über sich ergehen lassen: Wöchentlich zwei Besuche in seinem Bureaus mit mündlicher Inanspruchnahme von durchschnittlich 10 Minuten, ergibt in sieben Jahren 728 Besuche, verbunden mit einer Zeitberaubung von $121^1/_3$ Stunden. Ferner in entsprechendem Verhältnis telegraphische, telephonische und briefliche Anfragen mit der Bitte um sofortigen Bescheid. Er hat für mich an 100 Briefe diktiert, zirka 50 Konferenzen mit Direktoren gepflogen, mir aus tausend kleinen Verlegenheiten geholfen, jungen Talenten, die ich ihm empfohlen, insgesamt 4000 Mark vorgestreckt (vielleicht auf Nimmerwiedersehen), mir selbst in der uneigennützigsten Weise bis zu 10 000 Mark Kredit bewilligt. Ich bezweifle lebhaft, daß ich für ein Monatssalär von $16^1/_2$ Mark einen Sekretär gefunden hätte, von dem ich ähnliche Vorteile gehabt hätte wie von meinem Verleger, und ich finde es recht und billig, daß geleistete Dienste ihrem Wert entsprechend entlohnt werden. Sollte ich daher jemals einen großen Kassenerfolg haben, so wird mich das schon deshalb freuen, weil ich dann meinem Verleger, dem ich zu größtem Dank verpflichtet bin, endlich das gebührende Aequivalent für die an mich gewandte Mühe werde bieten können.

Johannes Schlaf.

Ich würde es für gut halten, wenn wir in Deutschland ein der Société des Auteurs entsprechendes Institut hätten.

Jüdisches Theater.

Die Reichshauptstadt verfügte bis vor wenigen Tagen über deren zwei. „Verfügt“ ist freilich ein schlechter, kalter Ausdruck, der in diesem Fall die Beziehungen zwischen Kunstgattung und Publikum auch nicht annähernd charakterisiert. Denn diese sind die denkbar innigsten. Die Selfmademen des Theatergeschäfts brauchen im Durchschnitt sonst wirklich weit mehr Zeit, um zu einem Bankdepot von erheblicher Umfänglichkeit und zu zwei Rossen vor dem Wagen zu kommen, als die beiden Herrnfelds, welche Galiziens Heimatkunst zuerst in Berlin einbürgerten. Sie begannen in „Quargs Vaudeville-Theater“, einem längst ausgemerzten, in den letzten Zeiten seines Bestehens schwer erträglichen Variété letzten Ranges. Und sie siedeln mit Beginn der nächsten Theatersaison aus den Katakomben des Alexanderplatzes, die ihre Blüte sahen, in ein eigenes, dem Zentrum Berlins noch näher gelegenes Haus über. Solch ein Prozeß rapidesten Wachstums bejaht die Bedürfnisfrage der Hauptstadt nach dieser Volksbühne noch zwingender als die Tatsachen, daß — auf den Spuren der Herrnfelds — schon seit Beginn des Winters ein Konkurrenzinstitut höchst munter die Flügel regt, und daß ein zweites eben noch hinzugekommen ist. Hoch im Norden, wo die unterste Brettlmuse auf schmutzigen Bühnen mehr zum Bier- als zum Kunstgenuß stacheln will, hat das erste sich etabliert. Unter dem Namen „Folies Caprice“, der zu dem, was er einführt, paßt, wie der Igel zum Sofakissen. Für den Erfolg auch dieses neuen Unternehmens mag es ausschlaggebend sein, daß ein guter Teil unsrer Mitbürger Manieren, sprachliche Gepflogenheiten, Gesten, Ausdrucksnuancen, die ihm selbst eigen sind, nur in den Repertoirestücken jener Einwanderer wiederfinden kann.

Auch die Herrnfelds begannen dort, wo heute Mertens, Fleischmann und ihre Leute stehen. Ihr berliner Debut brachte die „Klabriaspartie“, jene Groteske, die Hermann Bahr in seiner kühnen Paradoxie „klassisch“ genannt hat: und die es auch ist, wenn die bis zum Rest getreue Wiedergabe eines originellen Lebensausschnittes „klassisch“ genannt werden darf. Damals also waren die Herrnfelds noch „Heimatkünstler“ und ließen die knoblauchduftende Atmosphäre von Tarnopol und Czernowitz mit all den andern Stadt- und Dorfschilderungen, um welche sich der Naturalismus bemühte, in drastischen Wettbewerb treten. Dieser Dialog aus Rabulistik und ewigem Gezänk; diese Schmierigkeit, die halb der Bequemlichkeit, halb der aufrichtigen Wasserscheu entstammt; dieser Cynismus, der weder den Nächsten noch das Heiligste noch die eigene Person des Cynikers schont: das alles war ebenso bodenständig, wie die Naturfreude der Tiroler oder die geschliffene Zunge der Berliner. Und der Choleriker Simon Dalles, sein pfiffiger Spielfreund Davidl Grün,

der schmutztriefende Schlappier Moritz waren typisches Eigengut ihrer Scholle, das man dieser gern gönnte und — ohne Sehnsucht nach persönlicher Bekanntschaft — doch in entsprechender Distanz interessiert mitansah. Ich weiß nicht, ob eine gewisse Furcht vor der nationalen Einseitigkeit des Berlinertums die Herrnfelds auf dieser Bahn frühzeitig innehalten hieß. Der „Klabriaspartie" folgte nur noch ein mürbes Anhängsel gleicher Art, „Die Klabriaspartie nach dem Balle". Nach ihrem Fiasko wurde man gleichgiltiger, hergebrachter. Man vernachlässigte in den Stücken das autochthone Element. Ich kann es nicht beschwören, ob die Herrnfelds ihre Possen — wie sie sagen — ohne Helfer fabriziren, oder ob ihnen ein Hintermann, der für seine Arbeit so gut bezahlt wird, daß er im Augenblick seines letzten Federstrichs seine Teilhaberschaft vergessen hat, als Stütze zur Seite steht. Tatsache ist, daß man neuerdings bei diesen, meist übermäßig in die Breite und Länge gequetschten Machwerken, die nun das Urwüchsige, Heimatliche innerlich ganz verloren haben, stets sofort das Land merkt, das sein Possencliché zur Nacharbeitung hergegeben hat. „Endlich allein" mit seinem Zotenpotpourri, seinen tausend Türen, die stets zur Unzeit geöffnet werden, und dem Hôtel als Milieu weist ebenso deutlich nach Frankreich, wie der „Fall Blumentopf" mit seinen Plänkeleien gegen den Richterstand oder „Haifisch geht auf die Jagd", wo die Ehemänner in jägerischer Vermummung auf zwei- statt auf vierbeiniges Wild pürschen. Und „Die Welt geht unter" wiederum mit der burlesken Erschöpfung der letzten Möglichkeiten einer immer nur als Hypothese gedachten geologischen Situation paßt ganz in die Sphäre Nestroys oder des ihm geistig stammverwandten Kalisch. Ihre Vorlagen arbeiten die Herrnfelds für ihre Zwecke um. Weniger den Inhalt — diese Mühe nehmen sie sich nicht mehr — als den Text. Mit dem reichen Schatz ihres assyrisch-chaldäischen Rotwälsch polstern sie sämtliche Dialoge; und man muß schon einigermaßen polyglott sein, um sich im Gewirr dieser Fachausdrücke auszukennen. Indessen: mit Eifer und Ausdauer sind die Berliner heute langsam soweit gekommen. Da die „Dichterdirektoren" ihnen zu Liebe nur noch internationale Vorgänge auf galizischen Boden übertragen, so machen sie die Gegenkonzession und akklimatisieren sich sprachlich. „Es mauschelt schon die ganze Klasse", sagt der bekannte Schüler.

Die Leute von den „Folies Caprice" lassen in schönem Konservativismus die Mauern des Ghetto nicht sinken. Wenns hoch kommt, zeigen sie in „Nach dem Zapfenstreich", wie die Kinder dieses Ghetto sich benehmen, wenn sie durch eine force majeure aus den Schaletduft der Gassen und Gäßchen in eine ungewohnte Atmosphäre, etwa in diejenige des militärischen Drills, verschlagen werden. Das gibt natürlich keinen guten Klang. „Seh mal an da, Dovidel mit'n Säbel", rief schon echauffiert der Held der „Klabriaspartie nach dem Balle", als er seinen

Freund in kriegerischer Vermummung erblickte. Weit lieber aber bleiben sie in jenen Gassen und Gäßchen, denen in Berlin ehedem der Mühlendamm entsprach. Da geben sie jetzt in der Burleske „Dalles & Co.“ ein besonders scharfes Spiegelbild. Man sieht in den Betrieb eines mit einem ergötzlichen kaufmännischen Draufgängertum, einer spaßhaften Ungeniertheit sondergleichen betriebenen Kramladens. Die Bedeutung des diese Geschäftsführung einzig kennzeichnenden Wortes „Chuzpe“ dürfte bekannt sein. Und unter diesen Prinzipien entwickelt sich ein natürlich roh zusammengesetztes, in gewissen unverschämten Doppelsinnigkeiten nicht für feinfühlige Nerven berechnetes, aber an starken Echtheiten reiches Stück Leben. Dicker Lauchbrodem vermengt mit dem Staubparfüm „alter Sachen“ steigt auf. Man schlägt sich um einen Pfennig und verträgt sich um fünf. Der Held heißt wieder Simon Dalles, der demnach — wie etwa der Arlechino der commedia dell arte — für eine gewisse Gattung dieser Komödien typisch zu sein scheint. Kurz: die Herrnfelds waren die Bahnbrecher. Aber sie sind verwässert, haben Konzessionen gemacht. Ihre Stücke sind durchschnittliche Possenware, nur leicht galizisch papr.ziert. Die Arbeiten der Caprice-Autoren aber sind unverfälschtes Bodengewächs. Nicht von der Scholle zu trennen. Echt, wie Sabbathfische in Buttersauce ....

Anton und Donat Herrnfeld, die als humane, kaufmännisch geschickte Lenker an der Spitze ihres Instituts stehen, annektieren für sich auch die Hauptrollen ihrer Stücke, die als solche immer auf den nämlichen Charakterleisten passen müssen. Aber trotz dieser Einseitigkeit: Alfred Kerr ist im Recht, wenn er den Bruder Donat einmal als großen Charakterkomiker rühmt. Sein Typ ist der reizbare, bewegliche Nervenmensch (palästinensischen Stammes natürlich), der sein Leben von einer Fülle getreu nachmodellierter Wirklichkeitsnuancen fristet. Und so lispelt er gar lieblich jene fetten Gutturalen. Bei Aufwallungen zunächst ein paar Schritte hin und zurück, ein heftiges, grunzendes Lachen, ein Ruck an der Weste, ein Seitenblick unter gesenkten Lidern. Dann fliegt, zwischen nur halb geöffneten Lippen hervor, eines der beliebten epitheta ornantia aus dem galizischen Wörterbuch: „Sie Stück Malheur“ oder „Stück Schlamassel“ oder — rein deutsch — „Sie Stück Unglück“ dem Gegner an den Schädel. Wenn ein Stückchen Speichel als Wurfgeschoß mitfliegt, muß sich der andre nicht wundern. Auch die wohlbekannte Gesprächssitte, zwischen ausführliche, ernsthafte Redeergüsse ein Abschwenken zu irgend einem andern, gleichgiltigen Thema hin einzuschieben — wer, der Davids Samen nahesteht, kennte diese Sitte nicht? — wird genau kopiert. In „Die Welt geht unter“ bricht der greise Hausvater, den Donat spielt, unter der Furcht vor dem jüngsten Tage fast zusammen. Aber in allen Gewissensnöten vergißt er nicht, daß ihn sein Gigerl von Sohn durch die weißen Schutzgamaschen, die er über den Lackschuhen

trägt, oft genug geärgert hat. Und die Phrase „Weiße Fetzen muß er tragen an die Füß“ fügt sich immer wieder zwischen Zittern und Zagen, zwischen Jammer und Groll. Ebenso wie er, während Isidor Blumentopfs Brautnachtpech („Endlich allein“), sich stets von neuem daran erinnern muß, daß einer seiner Störenfriede eine unpassende Kopfbedeckung trägt. „Spaaß hat der Seege ä Zylinder auf. Der is Ihnen doch viel zu groß!“ Noch einseitiger als der brüderliche Kamerad, der übrigens niemals zwerchfellerschütternder wirkt, als wenn er mit falschen Betonungen und vom Tenor zum Baß und wieder zurückeilendenden Skalen Tragik heucheln will, ist Anton Herrnfeld, der Böhmenspieler. Auch er liefert nur in der grotesken, physiognomischen Ausstaffierung seiner Figuren lustige Varianten. Auch sein Individuum bleibt innerlich immer das gleiche: der frechschlaue, saugrobe, phlegmatische, instinktiv verschlagene Czeche mit dem Stierschädel und den Schweinsäugeln, der Bruder Donat bei seinen Fisematenten den Figaro zu machen scheint und dabei doch — ganz im Stile Figaros — nur die eigenen Interessen verfolgt. Ob dieser Kerl Nawratil oder Wladicek oder Schestak heißt: c'est toujours la même chose. Oder um herrnfeldischer zu reden: „Es ist immer dieselbe Maaße!“

Die darstellerischen Helfer der „Folies Caprice“ sind andern Schlages. Dort hat man die geruhige Komik von Mertens, die alle Sottisen der Gegenspieler mit einem verschmitzten Augenzwinkern, einem sanguinischen Achselzucken abprallen läßt, um sie bald durch einen insgeheim vorbereiteten Streich tückisch zu vergelten. Mertens ist der Darsteller jener latschigen, gleichmütigen jüdischen Stoiker, die im Kellner Moritz der „Klabriaspartie“ ihren Urahnen und in dem ehemaligen Herrnfeldspieler Ferdinand Grünecker gleichfalls einen köstlichen Interpreten haben. Diese Gamins sind auch technisch geschickt konstruiert, weil ihre Pomadigkeit die treffende Kontrastwirkung zu den in diesem Possengenre unentbehrlichen Cholerikern beibringt. Einen Posten für sich aber füllt Josef Fleischmann aus, der unter den Leuten der „Folies Caprice“ vom westlichen Berlin zum Modegötzen erhoben wurde. Ohne sein Idiom, das — die Sache wills — natürlich auch die Mundart des Ghetto adaptiert hat, wäre an seiner Figur, seiner brünetten Fratze mit dem hakigen Nasenschnabel und den Niggerlippen wenig bezeichnend Jüdisches. Eher artete er nach den zeichnerischen Schrullen des Aubrey Beardsley oder nach den Dapertuttos und Crespels des E. Th. A. Hoffmann. Der kurze Oberleib ist in einen ausgewachsenen Spenzer geschnürt. An den wie riesige Insektenfühler aus den Hüftgelenken abzweigenden, steckendürren Beinen haften gleich dünnen Häuten schwarze Trikots .... und die Finger hängen, ein kurzes Spazierrohr haltend, lose in großen, weißen Handschuhen. Und dann verzerrt sich Leib und Fratze. Die Augäpfel schieben sich schielend nach links gegen die Nasenwand. Die Wulstlippen

fletschen einen breiten, von Ohr zum Ohr reichenden Spalt, über den der krumme Ast der Nase hängt. Der enge Brustkorb wächst eckig aus der Figur hervor und schnellt nach dem Musiktakt wieder zurück. Und während die Füße, nach auswärts gespreizt, von einander klaffen, drängen sich die Knie nach innen und eng zusammen. Man schaudert, wenn dieses Monstrum über die Bühne watschelt. Und dennoch ist dieser Mann der einzige, der beinahe den Weg vom semitischen zum Deutschen Theater gefunden hätte ....

Ich nannte oben den Namen Ferdinand Grünecker. Dieser dereinstige Herrnfeldmann ist es, der sich inzwischen von den berliner Patriarchen seines Handwerks losgelöst hat und nun auf eigene Rechnung und Gefahr, nachdem der Norden und das Zentrum ihr Teil haben, auch das ferne Schöneberg mit einem jüdischen Theater beschenkte. Das Bühnlein heißt „Hansatheater" und spielte bereits am dritten Abend seines Bestehens vor, stark gerechnet, fünfzig Menschen. Das ist nicht zum mindesten die Schuld seines artistischen Leiters, jenes amüsanten Bühnenspezialisten, der durch zwei Versehen sein Unternehmen hinter den andern beiden, wenigstens unterhaltsamen Theatersurrogaten weit zurückgehalten hat. Er hat nur seine eigene, gemütlich karrikierende Darstellungskraft, wo die Konkurrenz einen ganzen Stab belustigender Eigenarten herausstellen kann. Er läßt ebenfalls das heimische Galizien unausgenützt nnd gibt lediglich eine schwache Nachahmung der Herrnfeldware, diese aber derartig mit Kneiptischzoten und Aborthumor ausstaffiert, daß einfach jede Gemütlichkeit aufhört. Denn so nimmt er seinem Genre den Rest jener originellen Note, die eine Betrachtung selbst in diesem Blatte duldet, und ordnet es einer andern „Kunstgattung" ein, gegen welche man sich am besten durch kölnisches Wasser wehrt.

Walter Turszinsky.

Melodie in Moll.

Wir, die wir zu sehr Seele sind,
Zerstört von jedem Wort und Wind,
Wir müssen stündlich verbluten.
Das Leben hetzt an uns vorbei,
Und wir sind kaum im Traume frei —
Der Tag streicht uns mit Ruten.

Wir gehen immer unter dem Flor.
Wir schweigen, lachen die andern im Chor,
Dann lärmen wir wieder unbändig.
Nimmer werden wir tagesfroh,
Immer stirbt uns die Seele wo,
Und war doch erst überlebendig ...

Paul Wertheimer.

Rundschau.

Die Frau Baronin. Felix Dörmann ist einer der wenigen dramatischen Karikaturenzeichner, die wir haben. Er weiß verblüffend komische Perspektiven zu stellen. Er packt einen Menschen an seiner lächerlichen Seite, zerrt sie gewaltsam aus ihm heraus, überbuckelt den Buckel, entstellt und erhellt zugleich das ganze Bild. Der elementare Impetus, mit dem er seine Figuren verquetscht oder zerdehnt, deutet auf eine gewisse schadenfrohe Wut, auf ingrimmige Verbitterung. Er läßt nicht nach, er schreckt vor nichts zurück, er ist geradezu inbrünstig im Verunglimpfen. Ein Schwärmer, der sich einmal auf die kleinen Negativa der Menschlichkeiten verlegt. Ein enttäuschter Schwärmer, ein Deklassierter der modernen Romantik. Seine großen Träume von fernen Wundern und schimmernden Schönheiten, von himmlischem Glanz und höllischen Flammen haben sie ihm arg verlästert und verleidet. (Mit wieviel Recht oder Unrecht, mag ich hier nicht untersuchen.) So schlägt sich dieses lodernde Feuer in ihm qualmig nieder, verzischt und verzüngelt in spitzig stechenden Flämmchen. Dies wird wohl der geheime Zusammenhang der beiden so auffallenden Kontraste seines literarischen Wesens sein.

Er ist kein Psychologe; Schwärmer sind nie Psychologen. Er ist — in seinen Komödien — kaum ein Dramatiker; fast niemals entwickelt die Handlung den Charakter; meist spielt der Charakter seine Handlung aus, wie eine Karte. Ein verwegenes Spielen ist alles, und es hat nur sich selbst zu bedeuten. Sein Sinn liegt innerhalb: Seht, so lächerlich können mir die Menschen werden, wenn ich sie in meiner frechen Wut ansehe. Mir, mir allein. Das soll Euch gar nicht überzeugen, nur amüsieren. Und ich will selbst gar nicht wissen, warum sie mir lächerlich sind, will darüber nicht nachdenken, nicht trauern oder mich erbarmen. Lachen will ich, Punktum! — Es ist natürlich, daß ein solches Lachen den Wehleidigen weh tut, die Schämigen beschämt, die Nervösen enerviert. Um es recht zu genießen, braucht man die morallos künstlerische Freude am seltsamen Einfall, an der menschlichen Groteske. Die ist, dank der lächerlichen Eitelkeit aller Unzulänglichen, nicht so häufig, wie man glaubt. Auch kann es die Empfindlichen leicht genieren, aus dieser unverschämten Spaßhaftigkeit einen Unterton von Verzweiflung herauszuhören, das unterdrückte Stöhnen des Fiebers, dem diese verzerrte Fabelwelt von Menschenbildern entspringt. Denn so selbständig und ohne Absicht auch dieses Spiel unheimlicher Gestalten sein mag, es ist keineswegs ganz harmlos. Vor allem, weil die gewisse wütende Freude an der Mißgestaltung überall herauszuspüren ist. Dann aber auch, weil zuweilen doch der Moment kommt, wo alle diese Respektlosigkeit sich zusammenduckt und ein ernstes oder gar ein klägliches Gesicht macht. Da spürt man denn, daß ursprünglich Seufzer war, was später, da doch keine Hilfe kam, Gelächter wurde. Zwei Motive sind es hauptsächlich, die fast immer in Dörmanns Komödien diesen leichten Schauer mitführen: Die Liebe und die Geldnot. Beide haben bei ihm etwas grauenhaft Umstrickendes, Unerbittliches. Die Liebe zeigt er nie als ruhendes Gefühl, immer nur als verfluchten Drang. Ihre Mittel sind Gewalttat, Hinterlist oder Erpressung, ihre Wirkungen Lächerlichkeit, Erniedrigung, Entstellung oder Vergiftung des ganzen Menschen. Fast immer taumeln sie unter dem Anstoß ihrer Erotik aus

der Bahn, ins Abnorme hinaus; deklassierte Romantik. Und das Geld geht als unheimliches Gespenst zwischen den Menschen her, kauert in allen Träumen ihrer Sehnsucht, lockt sie in alle Verirrungen der Gemeinheit und der Brutalität und scheucht ihnen zuletzt, wenn sie nach ihrem Glück greifen wollen, alles wieder unter den Händen fort, so daß Qual und List, Verwegenheit und Niederträchtigkeit doch immer wieder vergebens gewesen sind. Nirgends ist die scheußliche Erhabenheit dieser gemeinen Macht mit so stark empfundenen Schauern umgeben, wie in diesen Stücken; die Romnntik eines Deklassierten.

Denn Felix Dörmann, der zwischen zwei Rassen, zwischen zwei Klassen, zwischen zwei Epochen, ein Talent voller Gluten in einer ausgekühlten Zeit, zur Welt gekommen ist, kann wohl mit Recht als ein Deklassierter genommen werden; nicht nur sozial, sondern vor allem auch künstlerisch. Der starke Antrieb seiner Phantasie wirft ihn auf die wildesten Gipfel menschlicher Vorstellungskraft, wo doch für keinen heute Schaffenden mehr volle Früchte reifen können. Unten aber, in Alltag und Wirklichkeit und Enge, fühlt er sich ohne Heimat, ohne Respekt, zu Hohn und Frechheit aufgelegt. Seine dichterische Brunst geht nach allem, was adelig ist. Seine Enttäuschung macht sich naturgemäß über alles her, was von seiner Höhe gefallen, ignobel geworden, bettelstolz und verlumpt ist. Die Traurigkeit und Verlogenheit sozialer Zwischenstufen ist der Hauptinhalt seiner Komödien. Davon erzählt auch diese „Frau Baronin", in der alle gefährlichen und seltsamen Eigenheiten der Dörmannschen Lachlust besonders stark konzentriert sind. Der grelle Hintergrund: Verlotterter Adel; die willkürliche Handlung: Liebe und Geld. Schulden, Leidenschaft, Wucher, Wechselfälschung, Selbstmord; und eine jähe Reise nach Monte Carlo zieht schließlich die Perspektive ins Unendliche. Aber zwischen dem allen und über dem allen geht der Reigen von menschlichen Grotesken hin, von Leuten, die ihr Schicksal mit irgend einer komischen Überfracht beladen hat, die an ihren Adel oder an ihrer Pöbelhaftigkeit, an ihrem Reichtum oder an ihren Schulden wie an einem Höcker leiden und nur immer lächerlicher werden, je schwerer sie leiden. (Davon ist das tragische Liebespaar ausgenommen; aber die beiden gehen auch ziemlich wesenlos und fremd durch das Stück). Sie alle sind angeführt — im doppelten Sinne — von der Baronin, einem ans großartige streifenden Kompositum von Schauspielerin, Erfinderin und Betrügerin, einer Frau, deren ewige Krankheit und ewige Gesundheit zugleich die Lüge ist. Ihre planvolle Phantastik, ihr schwärmerischer Hang zum voraussetzungslosen Gelderwerb ist an und für sich schon parodistische Romantik originellster Art, ein ganz eigenes komisches Kunstwerk.

In München soll dieses starke und giftige Stück vor mehreren Monaten gräßlich durchgefallen sein; ich möchte gerne wissen, warum. In Wien, wo man für das schöne Lügen ein gewisses altererbtes Liebhaberverständnis hat und Frechheiten angenehm findet, wenn sie andre treffen, hatte es, von der Regie des Lustspieltheaters in komische Chargen zerlegt und mit wirksamer Lustspiel-Theatralik gespielt, starken Erfolg.

Willi Handl.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Lear und Gegen-Lear.

Wackelt Shakespeare? Wer feine Ohren hat, der hört schon seit ein paar Jahren, bald hier bald dort, ein verdächtiges Flüstern. Und wer ganz aufrichtig ist, der kann es sich nicht verschweigen, daß ihn jezuweilen, in lichten und halblichten Momenten, gewisse Zweifel überkamen. Nicht etwa Zweifel an der dauernden Gültigkeit dieser lichtgesättigten Erscheinung, nicht Zweifel an dieser unvergleichlichen Totalität. Wohl aber Bedenken, ob wir in unserm innersten Kunstgewissen ihm nicht allzu blind vertrauen, ob wir nicht, um gewisse Hemmungen unsrer poetisch-dramatischen Entwicklung zu überwinden, auch ihm gegenüber sehender, kritischer werden müssen. Ich habe in meinem Shakespeare-Büchlein, das ein lautes Bekenntnis der Bewunderung und Verehrung ist, dennoch nicht umhin gekonnt, zuweilen eine ganz leise Scheidelinie zu ziehen, wo die Aufgabe, die wir zu erfüllen haben, uns von dem Werk, das er uns hinterlassen hat, entfernt. Und ich glaube, daß wir es uns selber schuldig sind, in diesem Punkt die strikteste Aufrichtigkeit walten zu lassen und nicht etwa in die Sentimentalitäten eines falschen und schädlichen Autoritätsglaubens zu verfallen.

Ich habe daher die kühnen Erörterungen von Paul Ernst (in No. 12 der „Schaubühne"), in denen er aus den Bedürfnissen eines für unsre Zeit neuzuschaffenden Stildramas heraus am Bau des Shakespeareschen „Lear" scharfe Kritik übt, nicht ohne eine bewußte Regung des Beifalls gelesen. Es erscheint mir wertvoll und ehrenvoll, daß hier jemand den Mut findet, die technischen Grundlagen einer als klassisch anerkannten Tragödie ganz voraussetzunglos zu untersuchen — gleichsam als sei sie ein Stück, das gestern geschrieben worden ist. Wir wollen diesen kalten Wind, der hiermit Shakespeare anbläst, ruhig dahingehen lassen. Und mag er sich auch zehnfach und fünfzigfach vermehren, wir werden es gewiß nicht nötig haben, für Shakespeare zu zittern. Etwas Nebel, der sich um sein Standbild gelagert hatte, wird verschwinden. Es wird damit weniger verschwommen und alsdann vielleicht scheinbar kleiner aus-

sehen, aber es wird um so heller im Sonnenlicht funkeln. Nein, „wackeln" wird Shakespeare nicht — die Zionswächter können sich beruhigen. Aber wir unsrerseits wollen vorwärtsschreiten!

*

Meine prinzipielle Übereinstimmung mit den Bestrebungen von Paul Ernst habe ich hiermit bekannt. Man wird mich deshalb nicht mißverstehen, wenn ich im besondern Fall das, was ich an Widerspruch in mir fühle, nicht minder unumwunden heraussage. Es soll sich mir hierbei weder um Shakespeare noch um Paul Ernst, sondern hauptsächlich um die Zukunft unsrer dramatischen Produktion handeln.

Das Gegebene möge uns natürlich als Ausgangspunkt dienen. Das ist in diesem Falle der Anti-Lear, den Ernst skizziert und der Shakespeareschen Tragödie entgegengestellt hat. Ernst will damit gewissermaßen eine typische Tragödie für den „Konflikt der Generationen" umschrieben haben. Ich lasse es zunächst ununtersucht, inwiefern es berechtigt ist, gerade eine solche dem Shakespeareschen „Lear" gegenüberzustellen. Ich möchte nur sagen, daß ich in der Ernstschen Skizze gerade diese Tragödie nicht ausgedrückt finde. Zwar stehen der altersschwache König und sein aufstrebender Sohn einander im Wege, aber nicht als Repräsentanten zweier durch ihre Weltanschauungen getrennter und auseinanderstrebender Generationen (was bei diesem Konflikt durchaus das Wesentliche ist), sondern als zwei Mitarbeiter an demselben Werk, die von den gleichen Intentionen getragen und nur durch den Wandel in der Zeit zu Gegnern gestempelt werden. Wenn demnach dieser tragische Punkt verfehlt ist, so ist dafür der andre, den Ernst im Schlußsatz andeutet, unzweifelhaft vorhanden: daß das Werk, das ein Mensch schafft, mit der Zeit wichtiger wird als er selbst, und daß der Punkt kommt, wo der Mensch zugrunde gehen muß, damit sein Werk lebe — ein tragischer Konflikt von der äußersten Gewalt.

Betrachten wir daraufhin noch einmal die Ernstsche Skizze, so stoßen wir darin auf einen Punkt, der uns als überflüssig erscheint, ja der einen falschen und ablenkenden Ton in den Konflikt bringt: nämlich daß gerade Vater und Sohn einander gegenüberstehen. Dieses nimmt dem Gegensatz etwas von seiner Lauterkeit und Reinheit. Es mischt ihm etwas Sentimentalisches bei. Es spielt unsre Emotionen auf ein Gebiet hinüber, das hier nicht in Frage kommt, das uns aber gewohntermaßen stark bewegt; das hier also eine schädliche Ablenkung bedeutet. Es wäre demnach stilgerechter, wenn der familiäre Konflikt der Generationen tunlichst beseitigt oder an zweite Stelle gerückt würde, damit der Hauptkonflikt, der Kampf um den Fortbestand des Reiches, eine desto prägnantere Fassung finde. Es mag also, aus Zweckmäßigkeitsgründen, die Tragödie in den Orient verlegt werden, der Großvezier, als Sprecher der unzufriedenen Großen, seinem Sultan entgegentreten, ihn auf die Gefahren aufmerksam

machen, die dem Reiche drohen, und den verblendet Widerstrebenden entweder zur Abdankung zwingen oder totschlagen, jenachdem man das eine oder das andre bevorzugt. Ob dann nun der Großvezier hinterher den Sohn oder den Neffen des Sultans oder einen Nachkommen von dessen (gestürztem) Vorgänger als Thronerben ausruft, ist ohne Bedeutung. Tragische Person und damit Mittelpunkt des Dramas wäre ja in jeder Hinsicht der Sultan — er, der ein großes Werk geschaffen hat und nun an diesem Werke selbst zerscheitert, weil er in altersschwacher egoistischer Verblendung die eigene Person dem Werke voranstellt und hierdurch an seiner Vergangenheit sich versündigt. Wie dieses Drama des nähern auszuführen sei, halte ich für überflüssig zu skizzieren, da es mir nicht um eine dichterische Leistung, sondern um eine prinzipielle Gegenüberstellung zu tun ist. Nur dieses möchte ich bemerken, daß das von Ernst naiv verwendete archaistische Requisit der einander überstürzenden Unglücksboten (erster, zweiter, dritter, vierter, fünfter Bote!) mir durchaus verwerflich und als schlechter Notbehelf erscheint, zu dem ein technisch vorgeschrittener Autor nicht mehr greifen sollte.

Aber klebt nicht dem ganzen Ernstschen Plan (auch in der von mir soeben vorgenommenen Korrektur) etwas Archaistisches und damit unserm Empfinden Fremdes, Frostiges an? Gewiß, die Tragödie ist nicht geschrieben, aber ich fühle trotzdem den erkühlenden Hauch, der von ihr ausgehen würde. Und ich kann es nicht leugnen, daß ich mich nach dieser Tragödie ganz und gar nicht sehne. Sie würde mir wie ein abstraktes Schulbeispiel vorkommen, in einem Lehrbuch für angehende Dramatiker. Das ist gewiß in einer Zeit, in der man den Sinn der Tragödie zu verstehen fast völlig verlernt hat und in willkürlich aneinandergehängten, der Natur abgeschriebenen Bilderreihen exzelliert, immerhin nicht zu verachten. Aber notwendig erscheint es uns nicht, daß die tragisch-dramatische Form, zu der man uns hinführen möchte, in so ausgekochten Figuren und Vorgängen, wie sie das Ernstsche Tragödienprojekt enthalten würde, nahegebracht werde. Das wäre fast mehr ein Fernrücken als ein Nahebringen. Wenn wir für die Tragödie neu gewonnen werden sollen, so müssen wir vor allem doch durch sie bewegt, ja in unserm leidenschaftlichsten Empfinden aufgewühlt werden. Ernstens alter König (oder Sultan) wird uns aber, fürchte ich, ewig ein blasser und gleichgültiger Schemen bleiben. Er kann vielleicht der Mittelpunkt einer sehr korrekt gebauten Tragödie sein, aber er wird uns nicht in Wallung bringen, er wird gegen marmorkühle Wände sprechen.

Wie wäre es also, wenn wir den König (oder Sultan) umwandelten und etwa einen Fabrikdirektor des zwanzigsten Jahrhunderts daraus machten? Stoßen wir da vielleicht auf Vorurteile? Wird man uns entgegenhalten, daß solch ein Mann in einer wahrhaft großzügigen und stilgerechten Tragödie keinen Platz finden könne? Von Paul Ernst

brauche ich diesen Einwand wohl nicht zu befürchten. Hat er doch selbst im Beginn seines Aufsatzes einen tragischen Konflikt innerhalb eines Bauernmilieus angedeutet. Dieses Milieu scheint mir jedoch in unserm Fall nicht verwendbar, da Bauern heutzutage kaum mehr mit Neugründungen hervortreten. Bleiben wir also bei unserm Fabrikdirektor! Der Konflikt und die Tragik dünken mich von genau derselben Stärke und Tiefe, wenn es sich bei dem Ringkampf zwischen einem Werk und seinem Erzeuger, statt um ein imaginäres Reich, um eine reale Fabrik handelt. Die Objekte an sich sind ja völlig gleichgültig; worauf es ankommt, das sind die Empfindungen, die sich an ihnen entzünden, die durch sie hervorgerufenen tragischen Erlebnisse. Und die wird ein heutiger Dichter weit eindrucksvoller und individueller an einem im heißen Leben unsers Tages stehenden Fabrikdirektor dokumentieren können als an einem sagenhaften alten König. Es handelt sich aber bei der Wahl eines Stoffes wohl vor allem darum, wieviel er einem Dichter von seinem Wesen zu zeigen gestattet. Denn wenn ich hier auch durchaus nicht etwa für „Bekenntnisdramen" eintreten will, so bin ich dennoch der Ansicht, daß der Dichter auch den fremdesten Stoff mit seiner eigenen Impulsivität und mit seiner unmittelbaren Erfahrung blutvoll zu durchdringen hat. Es wäre banausisch zu behaupten, daß er dies „nur" in modernen Stoffen vermöge. Immerhin aber haben die modernen Stoffe den Vorzug, daß sie den Dichter zwingen, eine wirklich lebendige Sprache zu sprechen. In „zeitlosen" Dramen hat die Sprache mehr oder weniger fast stets etwas Angelerntes, wo nicht Angequältes. Es ist wohl nichts seltener und schwerer, als gerade hier sprachlich individuell und unmittelbar zu bleiben. Weder die Alten noch Shakespeare schrieben zeitlose Dramen — diese sind bloß für uns in gewissem Sinne zeitlos geworden. Gerade die Unverwüstlichkeit des Lebens, das sie heute noch atmen, ist nichts andres als das echte Produkt einer kondensierten Zeitstimmung. Aber ich verstehe sehr gut, weshalb so manche von den Besten vom Gegenwartsdrama loswollen und zum zeitlosen Drama hinstreben. Sie erkennen die ungemeinen Schwierigkeiten, die bei der Behandlung des Gegenwartsdramas einer stilvollen Bewältigung im Wege stehen. Allerdings hat Ibsen sie zum Teil, wenigstens für die ihm individuell vorschwebende Form, gelöst. Aber trotz diesem erlauchten Vorbild ist für den modernen deutschen Dramatiker die Aufgabe noch voll der dornigsten Probleme. Dieses muß anerkannt werden. Doch gerade darum darf man diese Aufgabe nie aus den Augen lassen, muß mit allen Kräften und mit der höchsten Anspannung an ihrer Lösung arbeiten. Eine zeitlose Tragödie nach klassischem Muster zu schreiben ist verhältnismäßig leicht. Es wird nicht lange mehr dauern, so werden die Schablonen dafür auf jedem Markt für ein paar Groschen zu kaufen sein. Aber eine wahrhaft künstlerisch geformte Gegenwartstragödie zu schreiben, ist

— Ibsen beiseite — noch keinem gelungen. Und gerade dieses ist unser Ziel.

Also nochmals, bleiben wir bei unserm Fabrikdirektor! Wir haben ja gottseidank nicht nötig, das Stück hier gleich zu schreiben, wir wollen uns bloß von seinen Möglichkeiten unterhalten. Also der Mann hat, von unten heraufkommend, jene Fabrik gegründet und hat sie in tüchtigen Flor gebracht. Er hat für seine Zeit Außerordentliches geleistet und in gewisser Weise einem neuen Typus Bahn gebrochen. Dieser neue Typus wächst aber nun in einer Anzahl von Konkurrenzfabriken bedrohlich in die Höhe, und die Mutterfabrik wird dadurch in ihrer Existenz bedroht. — Der erste Verwaltungsbeamte (er kann Schwiegersohn sein — das tut nichts zur Sache), ein Mann mit scharfem, modernem Blick und von unverbrauchter, vielleicht auch ungezügelter Tatkraft, verlangt vom Begründer gewisse Verbesserungen, die möglicherweise eine Art von Bruch mit der Tradition bedeuten, aber das einzige Mittel sind, um die Fabrik oben zu halten und neuerdings an die Spitze der Entwicklung zu bringen. Der Alte sieht vielleicht im geheimen ein, daß die Vorschläge gut sind, aber er wird sofort mißtrauisch, weil er den Direktor als einen ehrgeizigen, etwas gewalttätigen Menschen kennt. Er redet sich daher ein, der ganze Vorschlag zur Verbesserung sei nur eine Machination, die darauf hinziele, ihn aus seiner Stellung zu verdrängen. Und darum widersetzt er sich, zum Teil wider besseres Wissen, zum Teil auch, weil er eingerostet ist, mit äußerster Zähigkeit dem ganzen Plan. Er wird hiermit zum objektiven und unzweideutigen Hindernis für das Gedeihen des Werkes, das er selbst gegründet und für dessen Gedeihen er bis dahin jegliches Opfer gebracht hat. Er ist also in eine durchaus tragische Situation verstrickt und zu sich selbst und seiner Vergangenheit in Widerspruch geraten — gerade während er vorgibt, für sich und seine Vergangenheit berechtigtermaßen zu kämpfen. Er kann nicht begreifen, daß sein Werk (sein Kind!) in das Stadium getreten ist, wo es ein Dasein nach eigenen Gesetzen, völlig losgelöst von seinem Erzeuger, führen muß. Und weil das Werk noch viel Lebenskraft in sich hat und gesetzmäßig weiter wachsen muß, so schleudert es seinen Schöpfer beiseite und schickt sich an, die notwendigen Positionen zu nehmen. Mit andern Worten, der Alte wird hinausgedrängt — er mag zum Selbstmord greifen, vom Schlag gerührt werden, versimpeln — gleichviel: er ist fertig, zerschellt an dem, was er selber aufgebaut hat.

*

Ich muß lächeln, wenn ich mir diese Skizze vergegenwärtige. Niemand, der sie unvorbereitet läse, würde auf den Gedanken kommen, daß sie irgendwie vom Shakespeareschen „Lear" abgeleitet wäre. Und doch hat der Leser selbst verfolgen können, wie sie allmählich entstand. Sie ist nichts andres als (mit geringen Modifikationen) eine Uebertragung

der von Ernst vorgenommenen Emendation der Shakespeareschen Tragödie auf moderne Verhältnisse.

Wenn aber von hier bis zum „Lear" eine so weite Kluft sich auftut, so liegt darin allein wohl schon eine Kritik der Ernstischen Kritik. In der Tat glaube ich, daß Ernst mit Voraussetzungen an Shakespeare herangetreten ist, die sich als unberechtigt erweisen. Er hat ihn nicht aus sich selber zu verstehen gesucht, sondern ihn an einem abstrakten Schema gemessen. Als mildernder Beweggrund steht ihm zur Seite, daß dieses Schema es eben ist, für das Ernst jetzt mit ganzer Spannkraft streitet. Und als er da Shakespeare sich im Wege stehen sah, da ging er ihm hurtig zu Leibe und versuchte ihn mit seinem Schema totzuschlagen. Nun, Shakespeare lebt noch! Das Schema aber —?

Indes, so einfach steht die Sache nicht, daß man leichthin sagen könnte, das Schema sei zerbrochen. Es hat nur gezeigt, daß es kein Universalschema ist. Denn wenn es diesem Riesen nicht als Haut über den Kopf gezogen werden kann, so ist es für diesen Riesen eben nicht zu brauchen. Es kann ja sonst allenfalls, z. B. für uns, noch recht gute Dienste leisten. Und ich möchte immerhin empfehlen, daß man sich die Mühe gebe, davon zu lernen.

Doch wie steht es nun im realen Fall mit Shakespeares „Lear"? Ein wenig beunruhigt sind wir ja doch. Da gehört es sich wohl, daß wir uns wieder ins Gleichgewicht zu bringen suchen.

Paul Ernst geht merkwürdigerweise in seiner Kritik von der Voraussetzung aus, daß es sich beim „Lear" um eine Tragödie vom Konflikt der Generationen handle. So kommt er dann zu dem Schluß, daß Shakespeare das Wichtige nebensächlich behandelt und das minder Wichtige in ungebührlicher Weise aufgebauscht habe. Als Quintessenz findet er zuguterletzt, daß im „Lear" — „von einer tragischen Wirkung nicht die Spur vorhanden" sei.

Ich will mich nicht auf die Millionen von Theaterbesuchern berufen, die diese tragische Wirkung beim „Lear" bereits an sich erfahren haben. Ernst könnte sagen, diese Leute seien in einem bedauerlichen Irrtum befangen gewesen; sie verstünden nichts von der Sache und seien einer Autosuggestion zum Opfer gefallen. Aber wo ist denn nun eigentlich im „Lear" zu spüren, daß er eine Tragödie vom Konflikt der Generationen sein solle? Ich meinerseits erblicke in dieser Dichtung die Tragödie der durch Eitelkeit erzeugten Selbstverblendung. Damit rückt die Erörterung dann freilich sofort auf ein ganz andres Feld.

Daß Lear sein Land an die beiden Töchter wegschenkt, ist Hebel der Handlung, nicht die Handlung selbst. Es ist, psychisch betrachtet, ein Symptom, mehr nicht. Ein Symptom von Lears Selbstverblendung, die sich alsdann in ihren Folgeerscheinungen tragisch entladet. Die von Ernst bestrittene Tragik besteht in der unlöslichen Verkettung von Ursache

und Wirkung, sowie in dem ungeheuern Maß von Leiden, das hierdurch folgerichtig hervorgerufen wird. Die prachtvolle Breite, mit der dieses Leiden sich entfaltet, hat selbst auf Paul Ernst ihre Wirkung nicht verfehlt. Aber er hält trotzdem einen tadelnden Vorwurf gegen sie in Bereitschaft. Er sagt, sie sei „dramatische Lyrik“. Er sagt sogar noch Schlimmeres. Aber da dieses lediglich auf seiner von uns abgelehnten irrigen Voraussetzung beruht, so können wir es als erledigt beiseite lassen.

Auf „dramatischer Lyrik“ beruhen wohl so ziemlich die meisten Höhepunkte der Shakespeareschen Tragödien. Und läge in diesem Wort ein sachlicher Vorwurf, er müßte Shakespeare ins innerste Mark treffen. Nun läßt sich gewiß gegen das übermäßige Hineintragen von Lyrik ins Drama (z. B. bei Hofmannsthal oder, andrer Weise, bei Schiller) mancherlei sagen. Aber gerade bei Shakespeare finde ich diesen Vorwurf völlig unberechtigt. Das breite lyrische Ausströmen der Affekte, das er liebt, ist bei ihm stets szenisch bedingt und charakteristisch gefärbt. Es ist gleichsam das Blut, das die Opfer seiner Tragödien vergießen, indem sie fallen.

Aber ist denn überhaupt prinzipiell gegen Lyrik im Drama etwas einzuwenden? Ich möchte vielmehr behaupten, daß sie prinzipiell hineingehört und daß, wo sie fehlt, jedes Drama ein Gerippe bleibt, dem die Blüte des schwellenden Fleisches fehlt. Paul Ernst beruft sich mit Vorliebe auf die alten Tragiker, zu deren fast orthodoxen Anhängern er zählt. Freilich sind diese im Dialog nur selten in unserm Sinne lyrisch, sondern mehr rabulistisch und inquisitorisch oder deskriptiv. Aber dafür hatten sie als große lyrische Ruhepunkte die Chorgesänge. Welch eine künstlerische Notwendigkeit diese sind, wie sehr sie mit ihrer breitauseinandergelegten Lyrik ein Gegengewicht gegen die rohe Gewalt der tragischen Ereignisse bilden, hätte Paul Ernst ex deficiente erfahren können, wenn er im wiener Burgtheater die Aufführung der äschyleischen „Orestie“ mitangesehen hätte, bei der alle Chöre systematisch gestrichen waren. Es war fürchterlich. Man lechzte förmlich nach seelischer Erholung, nach einem Moment innerer Sammlung und Gefühlserweiterung.

Also Lyrik ist im Drama notwendig, und es erhebt sich nur die Frage nach der Einkleidung. Diese ist bei Shakespeare und der Antike verschieden, aber beide Arten erscheinen mir berechtigt. Wie verhält es sich indes mit den Modernen, insbesondere mit Ibsen? Da ist doch wohl die Lyrik, gleich dem Monologe usw., völlig ausgemerzt? Nein, sie ist bloß in den Gesamtorganismus aufgelöst, sie ist latent an sehr vielen Stellen vorhanden, aber sie übt mehr eine stille besänftigende Macht als laute Wirkung. Zum Bewußtsein kommt sie uns vorzüglich dort, wo wir gewohnt sind, von „Stimmung“ zu reden. Die Stimmung ist die Lyrik des modernen Dramas, und in dieser Art von Lyrik liegt sein eigentümlicher poetischer Charakter. Wenn wir jenen Hauch des Geheimnisvollen

fühlen, und in unsrer Seele jenes lauschende Schweigen sich erhebt, das wie bange beklommene Erwartung ist, dann stehen wir unter dem Eindruck einer lyrisch-dramatischen Wirkung. Von dieser Lyrik ist die Shakespeares gerade so entfernt wie von der der Antike. Aber wenn das auch nicht mehr die uns besonders eigentümliche Lyrik ist, so ist sie keineswegs für uns verblaßt. Wie wir uns von Ibsen mit den Schauern des Schweigens durchrieseln lassen, so folgen wir, nicht minder bereitwillig, einem Shakespeare in das gewaltige Tosen der aufgewühlten Elemente. Und ganz besonders von dem Orkan, der die Lear-Tragödie durchbraust, lassen wir ohne Zaudern uns die ganze Seele mit wonnigem Entsetzen durchschütteln. Franz Servaes.

Gang in die Einsamkeit.

Mit schweren Flügelschlägen kam die Nacht
Und schwingt nun düster über Wald und Wege,
Ein dürrer Ast im hohen Baum zerkracht
Und fällt in welke Blätter, müd und träge.

Die klare Luft erstarrt im kühlen Licht,
Das durch die weiten Höhen leuchtend schreitet
Und um die Welt ein seltsam Schimmern flicht,
Darin ein Hauch der tiefsten Sehnsucht gleitet.

Im großen Schweigen liegt der dunkle Grund,
Gigantisch zeichnet sich auf bleichen Wiesen
Der kahlen Wipfel breitgedehntes Rund
Und ihrer Stämme lange Schattenriesen.

Kein Vogel flattert auf aus dem Geäst,
Es ruht von fernen Fahrten in den Bäumen
Zu neuer Kraftentfaltung selbst der West —
Ein Mensch irrt einsam hin in schweren Träumen.

Adolf Lantz.

Schauspielhaus.

Unser neuer Hoftheaterdirektor blickt, wie es sich für seine Stellung ziemt, auf das Drama der Vergangenheit mit mehr Liebe und Verständnis als auf das Drama der Gegenwart. Zwischen den alten „Erbförster" und die veraltete „Valentine" hat er eine Neueinstudierung der gealterten „Quitzows" geschoben. Wenn ihr Dichter in einer Broschüre über „Das deutsche Drama, seine Entwicklung und seinen gegenwärtigen Stand" die Überzeugung äußert, daß ihn der Literaturkampf des heutigen Tages umtobt, so ist das eine von den Naivitäten, die ihn uns immer liebenswert gemacht haben. Es ist doch schon wieder zehn Jahre her, daß ihn, ein paar Wochen oder ein paar Monate lang, reaktionäre Gemüter als Wurfstein gegen den Schöpfer des „Florian Geyer" verwenden zu können glaubten. Seither ist es still um den Preußendichter geblieben, und es müßte gerade ein Kritiker von dem schönen Freimut des weit größern Preußendichters Theodor Fontane kommen, um in Sachen Wildenbruch Widerspruch und also Kampf zu entfachen. Von Fontane stammt der leider nicht in die Sammlung seiner „Causerien über Theatereindrücke" übergegangene und dennoch unvergängliche Satz: „Unser engeres Heimatland hat sich auch darin als vom Glück verhätschelt erwiesen, daß es über vier vortreffliche patriotische Schauspiele Verfügung hat: Kleists ‚Prinz von Homburg', Raupachs ‚Vor hundert Jahren', Heyses ‚Colberg', Putlitzens ‚Testament des großen Kurfürsten'". Wäre dieser Satz nicht bereits 1884 geschrieben worden, so hätte nichts und niemand den „Prinzen von Homburg" davor behütet, den „Quitzows" gleichgestellt zu werden, und es wäre vielleicht noch heute nötig, den Grenzstrich zu ziehen zwischen prophetischen Patrioten vom Schlage der Dante, Shakespeare und Kleist und den hitzigen Theatertalenten, die ihre nachempfindende Begeisterung und ihre rückwärtsgewandte Sehergabe dazu verwenden, eine triviale Liebesgeschichte vaterländisch zu verbrämen. In den „Quitzows" sinds gleich drei. Man braucht sich nicht zu verhehlen, daß gerade diese Historie auch ihre guten Seiten, daß sie auf ihre Art Herz, Erdhaftigkeit und beinah einen großen Zug hat — das eine Wort: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" wiegt doch den ganzen patriotischen Dramatiker Wildenbruch auf.

Es ist zweifelhaft, ob die „Quitzows" es verdienen, heute noch aufgeführt zu werden, aber es ist unzweifelhaft, daß sie nirgends besser aufgeführt werden können als am Schauspielhaus. Kein andres berliner Theater vermag ein Kostümstück von vierzig Personen so zu besetzen, daß — außer dem Fräulein Hausner, die immer stört, und einem Gast, der uns nie wieder stören wird — jeder und jede seinen Mann stellt. Nicht etwa als ob durch die Gesamtheit ein einheitlicher Zug gegangen wäre; als ob sich ein scharfes Bild auch nur überall da ergeben hätte, wo Wildenbruch mit seiner Charakteristik Glück gehabt hat. Dazu war wohl zu schnelle Arbeit getan worden. Aber die mehrsten Hofschauspieler haben es, nach Organ, Figur und Hirn, im allgemeinen nicht schwer, Wildenbruchsche Ritter, Mannen und Bürger vorzutäuschen, und im einzelnen war man bei der Verteilung so besonnen vorgegangen, daß mindestens zehn Leistungen einer Musteraufführung wert wurden. Selbst Köhne Finke, den man sich von Vollmer losgelöst gar nicht hatte ausmalen wollen, wurde als ein andrer wieder lebendig, weil er für einen großen Verlust an Humor einen großen Gewinn an Jugend eingehandelt hatte. Vollmer war für einen umwerfend komischen Wachtmeister Hans Sturz frei geworden, und als Thomas Wins von Strausberg gab Heine der schweren Not der Zeit aufreizende Sprache und ergreifende Gestalt. Beherrschend im Mittelpunkt steht selbstverständlich Matkowsky, der ja immer schuld ist, wenn man von einer Aufführung des Schauspielhauses in starken Tönen reden darf. Sein Atem glüht nicht bloß uns an. Er tritt auf, und alle Sehnen spannen sich. Er spricht, und die Antwort fliegt noch einmal so schnell, tönt noch einmal so schwer. Er bricht aus, und Theatralik wird Tragik. Sein Dietrich von Quitzow hat den Trotz und die Wucht, den Egoismus und die Leidenschaft, das blinde Vertrauen auf sein Recht und den fanatischen Todesmut des tragischen Helden. Aber er ist dennoch von Wildenbruch, und das Gefühl einer ungeheuern Kraftverschwendung beruhigt sich nicht.

Denn so gewiß man die „Quitzows" spielen soll, um der Jugend zwischen sechs und sechzehn Jahren eine Ferienfreude zu machen und dem „Schwur der Treue" die Lebensdauer zu kürzen, so gewiß gibt es für das Schauspielhaus andre Pflichten und für seinen Helden andre Aufgaben. Es ist ja ein Jammer, daß diese Bühne

mit ihren reichen Mitteln aller Art dauernd darauf verzichtet, für die Kunstbemühungen Berlins mitzuzählen. Die tüchtigen Schauspieler sind hier so zahlreich wie anderswo, und Matkowsky und Vollmer haben auf ihrem Gebiet in Deutschland keine Rivalen. Es ist nicht anzunehmen, daß der Kaiser seinem Liebling Barnay verbieten wird, Shakespeare und Goethe, Kleist und Sophokles zu geben, wenn ihm klar gemacht wird, daß es der Würde des Hauses angemessen ist, den ganzen Faust, Lear, Penthesilea, Oedipus und den Zerbrochenen Krug den Quitzows und der Valentine vorzuziehen. Dabei ist schon auf die Schmiegsamkeit und die Geschmacksrichtung des Hofrats Barnay Rücksicht genommen und auf Hebbel und Ibsen verzichtet worden, die wir früher sogar am Gendarmenmarkt sehen durften. Dabei ist schon die Hoffnung aufgegeben worden, hier jemals wieder eine richtige Premiere zu erleben. Was wir verlangen, ist so wenig. Aber nicht einmal das zu erhalten, wäre zu wenig, und wir wären im Stande berechtigter Notwehr, wenn wir unsre Wünsche auf die Wiederabsetzung des neuen alten Herrn richteten. Direktor der berliner königlichen Schauspiele zu sein, sollte keine bequeme Altersversorgung bedeuten. Dieses Amt sollte nur ein Mann bekleiden, dem das Recht gewährleistet werden kann, bis zu einem gewissen Grade frei und selbständig zu schalten, das heißt vor allem ein klassisches Repertoire nach eigener Wahl zu bilden. Immer wieder drängt sich der Vergleich mit der Vergangenheit des Burgtheaters auf, wo Männer von der wissenschaftlichen Bildung, der geistigen Autorität und den künstlerischen Anlagen eines Schreyvogel, Laube, Dingelstedt, Wilbrandt die Vollkraft ihres Lebens einer Arbeit weihten, die bei uns der Reige höflinghafter Wandervirtuosen anvertraut wird. Eine Bühne braucht, um maßgebend zu werden, zum Leiter einen Mann, der eine Bedeutung im geistigen und künstlerischen Leben seine Zeit hat, und dieser Mann duldet keinen neben sich, weil es beim Befehlen einer wirklichen so gut wie einer Bühnenarmee keine halbe Verantwortung, also auch kein geteiltes Kommando gibt. Dieser Mann allein, wenn ihn Unternehmungsmut und Geistesfreiheit adelten, könnte dem schmählichen Zustand ein Ende machen, daß die wirklich gebildeten und künstlerisch interessierten Kreise Berlins das Königliche Schauspielhaus nicht anders als vom Hörensagen kennen.

Reinhardts Bühnen.*)

„In betreff der Darstellung der Szene bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß hier nichts des deutschen Namens in einem edlen Sinne Würdiges zu erreichen sein wird, wenn ich die hierher bezüglichen Aufgaben lediglich unsern routinierten Theaterdekorationsmalern überlassen sollte. Es handelt sich hier daher darum, den geschicktesten oder geübtesten Dekorationsmalern von wirklichen Künstlern entworfene Skizzen vorlegen zu können, um sie dadurch zur Veredlung ihrer Zeichnungen anzuregen . . ."

Richard Wagner sprach diesen Wunsch früh aus. Und der Name des Meisters, der uns sogleich an den Begriff des Gesamtkunstwerks denken läßt, gibt diesem Wunsche die erhellende Bedeutung. Nicht „Ausstattung" ist gemeint, sondern die lebendig wirksame künstlerische Illusion der Szene, die gleich dem Orchester mit ihren Mitteln der Farben, Formen, Beleuchtung, Perspektiven das Stimmungsklima der Dichtung reproduzieren soll.

Wenn wir hier über die Versuche unsrer Zeit, die Szene neu zu gestalten, sprechen wollen, so müssen wir uns klar darüber werden und den Grundirrtum von vornherein abwehren, daß jene Bestrebungen, die in Berlin von den Reinhardtbühnen, in der Oper von Gregor, in Wien von Roller, in Paris von Carré, und von dem seiner Betätigung noch harrenden Engländer Gordon Craig kultiviert werden, auf eine Prunk- und Luxusdekoration, auf die Effekte des Ausstattungsstückes ausgehen.

Dieser Vorwurf ist einer der ungerechtesten, der gemacht wird, man kann ihm das Wort Oskar Wildes, der natürlich für solche Absichten feinstes Verständnis hatte, entgegenhalten: „Es ist bedauerlich, daß sich so viele Kritiker eine der wichtigsten Bewegungen der modernen Bühne anzugreifen vereinigten, ehe noch jene Bewegung zur vollen Entwicklung gelangt war."

Ausstattung hat es immer gegeben, auch Ausstattung von Geschmack, wie z. B. der „Götz" der berliner Hofbühne, und klassische Werke in einen pomphaften stilechten Rahmen zu fassen, ist die bereits geschichtlich gewordene Tat der Meininger.

Aber was heute gemacht wird, ist eben doch etwas andres, es verhält sich zu jener Meiningerei, wie ein modernes Landschaftsbild oder

*) Im Verlag von Strecker & Schröder, Stuttgart, erscheinen demnächst „Flugblätter für künstlerische Kultur", die Peter Behrens, Kurt Breysig, Cornelius Gurlitt u. v. a. m. zu Verfassern haben. Das dritte Heft des dankenswerten Unternehmens heißt „Künstlerisches Theater" und enthält drei Aufsätze zur modernen Theaterkultur, von denen vor dem Erscheinen einer hier mitgeteilt sei.

das beseelte Interieur einer „stillen Stube" von Hammershoi zu einem Historienbild der siebziger Jahre oder einer jener venezianischen Maskeraden vom alten Becker, in denen Stoffe, Waffen, Möbel gründlich und echt dargestellt waren und das Ganze doch frostig und leer blieb.

Mit der bildenden Kunst unsrer Tage hat die moderne szenische Kunst das Ziel gemeinsam, vor allem seelische Resonanz zu wecken. Das Wort »le paysage est un état d'âme« ist auch ihr Motto; auf eine Verschmelzung aller Sinneseindrücke zu einem starken Gesamtgefühl geht sie aus.

Und ein Zusammenhang mit der modernen angewandten Kunst läßt sich noch konstatieren. Wie diese nicht nach Schmuck, Ausputz, Ornament strebt, sondern nur Ausdruck geben will, sodaß die äußere Erscheinung eines Dinges vollendet sein Wesen ausspricht, so will auch die echte szenische Kunst nicht mit einer selbstsüchtigen Schönheit prahlen, sondern einzig und allein das Wesentliche der Bühnensituation, ihr Erlebnis und ihren Stimmungsgehalt in die Erscheinung bringen: also der Dichtung dienen und nicht die Dichtung zum Vorwand für Virtuositätsproduktionen des „vollkommenen Maschinisten" machen.

Ich möchte zum Schluß dieser theoretischen Auseinandersetzung noch einmal in einer Definition zusammenfassend betonen, daß es sich bei diesen Bestrebungen darum handelt: der Sinneswahrnehmung reine, völlig entsprechende komplementäre Erscheinungen, korrespondierende Phänomene zu dem seelischen Vorgang der Dichtung zu geben und damit eine aufs höchste gesteigerte gesamtorganische Empfängnis und Betätigung zu bewirken.

Lockender und anregender aber wird es sein, wenn wir zu diesem theoretischen Text nun Bild und Beispiel geben und die Erinnerung an solche szenischen Erlebnisse wieder erwecken.

Und da denkt man zuerst an jene unvergeßliche „Pelleas und Melisande"-Aufführung, eine der ersten Reinhardtschen Großtaten im Neuen Theater.

Gerade ein Maeterlinckwerk war so recht geeignet für solche Stimmungsszenenkunst. Dieser Dichter gibt Gefühlslandschaften, in denen alles sprechend und bedeutsam, voll tiefer Resonanz und seelischem Rapport ist, Landschaften, in denen Baudelaires Wort sich erfüllt: »les sons, les couleurs, les parfums se répondent.« „Ausstattung" würde die feinschwingenden Nerven der Melisande-Dichtung erdrücken; lyrisch wie sie selbst, voll Ahnung und Schleierweben, voll schwingender traumhafter Atmosphäre muß das Bühnenbild sein, will es den äußern Abglanz dieser innern Gesichte geben. Und das ward einzig getroffen. Waldinterieure stiegen auf, in denen die Stille tönend ward; Gewirr gelb, grün und rot gefleckter Stämme, von sprühenden flackernden Lichtern des Sonnenuntergangs illuminiert, und an der Quelle eine weiße Gestalt

in fließendem Gewand, vom Schimmerhaar überwallt. Steilstarre Meeresklippe, rötlich gegipfelter Waldabhang herab zur Düne mit Flugsand, rund gespülte Riesensteine, Tang und buntgefleckter Auswurf des Meeres. Solche Szenerie fühlte man wie Grenzen der Unendlichkeit, und in ihr verklang die weite Sehnsucht des »Dialogue intérieur« der beiden Menschenkinder, die hier ihres Gefühles bewußt werden.

Parkzauber in grüngoldenem Glanz, voll stiller heißer Luft und dem leisen Tropfen aus der verwitterten Steinmaske des Brunnens.

Die Gemächer mit ihren geheimnisflüsternden Wänden: die dunkle Halle mit den Säulen und den glühenden Legendenfenstern, in der Melisande am Spinnrad sitzt und Pelleas ihr versonnen zusieht, während draußen die Möwen auf dem Meer in Fernen sich wiegen.

Der Tod im Park: Wie flüssiges Silber trieft das Licht der Mondnacht, ein Sterbender liegt im fahlgrünen Grase, ein weißes Weib flieht, hinter ihm ein rasender Mann mit nacktem, im Mondschein blitzenden Schwert, wie ein Henker. Und endlich Melisandens seliges Sterben, ein Genovevabild auf Goldgrund: durch die Fenster sieht man den roten Sonnenball im Untergangslichte auf den Wellen. In der geschnitzten, wie ein Heiligenschrein gezierten Lagerstatt — Jean Dampts Legendenbett vergleichbar — erlischt ein knospenhaftes Leben. Im Hintergrund steigt aus der Tiefe die Schar der Dienerinnen, gleich einer Vision aus »Bruges la morte« dunkel mit Flügelhauben, barmherzige Schwestern des Todes; Huschen und Raunen, gespenstischer Flügelschlag weht durch den Raum, l'intruse . . .

Diese Bilder, die wie Träume, eins aus dem andern sich lösend, vorüberglitten, in Schatten versanken, gaben eine vollendete Instrumentation der Maeterlinckschen Gefühls- und Vorstellungswelt mit sichtbar machenden dekorativen Mitteln.

Voll klingender Fülle war auch eine andere szenische Komposition einer Maeterlinck-Dichtung, der „Schwester Beatrix". Zwei Sätze dieser Symphonie wirkten besonders suggestiv: „Die Entführung" und „Das Rosenwunder". Die Kuppelkapelle mit goldblauen Mosaiken schwamm in Dämmerung, mattrot glühte die ewige Lampe, aus dem Dunkel leuchtete elfenbeinbleich das Madonnenantlitz und die schmalen, blassen im Gebet sich streckenden Heiligenhände. Hufschlag von ferne, die Pforte springt, und draußen leuchtet Frühlingssternennacht, Bäume und Sträucher schimmern wie eine Wunderwelt. Aus ihr taucht herauf der schwarze Schatten eines riesigen Pferdes, und vor ihm glitzert die stählerne Rüstung eines Ritters. Diese Mischung aus dem dämmernden, in sich verhaltenen Mariafrieden der Kapelle und dem blühenden leuchtenden Draußen mit seinen schimmernden Verheißungen und dem lockend Unheimlich-Gefährlichen des geharnischten Mannes auf dem dunkeln Roß ist ein lebendig-symbolisches Abbild des Seelenzustandes der Schwester Beatrix.

Im Rosenwunder rauschten farbige Fanfaren. Hier spielten nun freilich üppig alle Kaskaden der Ausstattungsphantasie, das volle Werk mit brausenden Registern. Hier wird aber auch das, was man Ausstattung nennt, zu etwas Wesentlichem, hier muß Betäubung und glühendes Wunderspiel sich begeben: Genug ist genug. Die Magie religiöser Exaltationen südlicher Auferstehungsfeste in blumenprangenden Kirchen muß hier nachgeschaffen werden, daß sich der Stimmungstraum umnebelnd bilde zum Miterleben des Mirakels. Also auch hier kein Selbstzweck des Dekorativen, sondern künstlerischer Dienst ad majorem poetae gloriam.

*

Reinhardts dekorativ-symphonisches Werk hat eine große und reiche Vielfältigkeit der Klimate und Temperamente bisher gezeigt und die Tonarten der mannigfachsten Stile überredend getroffen.

Lessings „Minna von Barnhelm" erschien in lebendigen Bildern einer Menzel-Chodowiecki-Mappe. Innerer Vorgang und äußere Einkleidung waren voll Einklang. Ein herzliches Rondo, deutsches Rokoko. Die porzellanenen Amoretten Vieux Saxe wurden wach; Musen und Grazien kicherten um das „mutwillige Mädchen" Minna, die mit lachendem Munde so tapfer ist, und aus innerm Ernst Sonne und Heiterkeit ausstrahlt. Die Innigkeit des Volkslieds, des deutschen Märchens ward dann Gestalt und Erscheinung im „Käthchen". Das Gefühlsklima dieser Dichtung ward mit bilderreichen Mitteln sichtbar gemacht. Diese deutschen Landschaften, Waldwiesen mit geborstenem überrankten Gemäuer, die blühenden Büsche vor schmalen Mauerpforten; der Rasenteppich, das Tannendickicht verstärkten die dichterischen Vorstellungsmächte.

Ein Zusammenhang stellt sich in der Phantasie der Zuschauer her zwischen den Empfindungen, dem Glauben, dem Fühlen der Menschen und der Landschaft, in der sie wandeln, und die ungezwungen sich einfindenden Assoziationen Dürerscher, Cranachscher, Schwindscher und Thomascher Deutschheit bewirkten eine tief wurzelhafte und urtümliche Einheit.

Hier war die „innere Form" eines Kunstwerks in die Erscheinung gebracht und nach außen projiziert.

Wie Graf Wetter gewappnet, blank ehern auf grünem Rasenteppich liegt, von sprießenden Halmen überrankt, und wie ein roter Mantel, abenteuerfroh, darein leuchtet; wie der Ritter im Grünen, ein eisernes Bild, am Stamme des Baumes, vom Zweigwerk überzittert, dasteht, das sind nicht allein dekorative Effekte, das sind sichtbar gespiegelte Seelenstimmungen. Sie schaffen Suggestion. Man fühlt Menschen und Vorgänge überzeugter in ihrer Ein- und Allheit mit der Heimatserde. In reiner, durchaus natürlicher Symbolik erfüllen diese Mittel das, was Kleist selbst vorschwebte. Gerade im Käthchen lag dem Dichter so viel daran, seine Menschen, in dieser deutschen Waldlandschaft und Reichs-

stadtstimmung mit Giebeln und Dächern, ihr Gefühl leben zu lassen. Und ausgesprochen wurde das in einem Wort Theobalds, das wie ein Motto zu der sinnbildlichen Inszenierung Reinhardts klingt: „Das Käthchen von Heilbronn . . . als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und, von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte.“ . . .

Die Käthchenaufführung belehrte unzweideutig über die Auffassung, die auf den Reinhardtschen Bühnen von der Ausstattung gilt. Ein Ausstattungsvirtuose der alten Schule, der meininger Rasse, hätte zweifellos seinen höchsten Ehrgeiz darin gesucht, die Burg Strahl zu einer stilgerechten Kunstkammer, angefüllt mit kaltem Bric-à-Brac und historischen Raritäten, zu machen. Reinhardt übte in solchen Requisiten, die nur Kuriositätsreiz haben, größte Beschränkung. Er wirkte dadurch nur echter, denn die Durchschnittsritterburgen waren gewiß nicht so kostbar möbliert. Alle dekorativen Tendenzen zielten, statt auf das verblüffende Zur-Schau-stellen, auf die möglichst polyphone, perspektivenreiche, assoziationenweckende Ausgestaltung dessen, was Bezug hat zu Geist und Seele der Dichtung.

Wie im Musikdrama das Orchester den innern und äußern Vorgang auf den Brettern mit den Ausdrucksmitteln der Musik spiegelt und begleitet und so durch Duplizität den Empfangenden eine viel stärkere Gefühlsbetätigung erweckt, so ähnlich wirkt das Bühnenbild im Reinhardtschen Licht.

In solchem Sinne muß man auch Reinhardts bedeutungsvolle Shakespeare-Reproduktionen, den „Sommernachtstraum“ und den „Kaufmann von Venedig“ ansehen, die ihm bisher die größten Erfolge und, wie sich daraus ergibt, die größten Angriffe eingetragen.

Den Angriffen kann man Oskar Wildes Wort aus dem Essay über die Wahrheit der Masken entgegenhalten: „Nur wer weder sehen noch hören kann, behauptet, daß die Leidenschaft eines Stückes durch seine Dekorationen zerstört werde.“

Und in demselben Aufsatz steht vieles, was uns heut recht nahe berührt. Wilde hebt hervor, daß Shakespeare den Wert des schönen Kostüms würdigte, nicht nur deshalb, weil es der Dichtung das malerische Element beigesellte, sondern weil er einsah, wie wertvoll das Kostüm für Erzeugung großer dramatischer Wirkungen ist, und er führt mit vielen geistreich spielenden Zitaten aus, wie viel Ironie des Kontrastes, Schrecken, Pathos, tragische Wirkung den bloßen Einzelheiten in Kleidung und Schmuck zu entlocken ist, wie „Wämser dramatischen Wert erhalten können, und wie eine Peripetie von einem Reifrock abhängen kann“. Wilde sagt, um ein Stück Shakespeares auf die Bühne zu bringen, wie er es gewollt hat, „braucht man tatsächlich die Dienste eines guten Kapitalisten, eines geschickten Perückenmachers, eines Schneiders, der Sinn für Farben

und Kenntnis in Geweben besitzt, eines gewandten Arrangeurs, eines Fechtmeisters, eines Tanzlehrers und eines Künstlers, der die ganze Aufführung persönlich leitet." Und das behält seine Geltung, wenn auch der, der es schrieb, zum Schluß seine Meinung selbst ironisch umbiegt.

Voll „Wahrheit der Masken" waren die Reinhardtschen Shakespeareaufführungen.

Der Sommernachtstraum, der den Elfenreigen aus dem Corps de Ballet-Stil erlöste, der einen Märchenwald schuf, Elvershöh, voll leuchtender Wunderfernen, voll Elementargeisterspuk, in dem das kleine Volk geschäftig in Busch und Wurzelwerk sich regt, und die Natur von kribbeligen, kreuchenden, fleuchenden, wimmligen Wesen erfüllt ist, von Rauschen, von Raunen, Summen und Wispern. Blütensamen, betäubend, verwirrend, fliegt umher, blumentrunkene Käfer taumeln selig, Elfen schlingen, vom Abhang herniederflatternd, Flügeltanz um die leuchtenden Stämme und gaukeln über die weißen Sternblumen der Waldwiese, und durch das leichte Volk tummelt sich ein derberer Gesell im Fellgewand, der Gamin der Elfenwelt, der Nachkomme der Faune, Robin Gutgesell, auch Droll genannt, der hier seine wahre Existenz aus der konventionellen zuckersüßen Puck-Bonbon-Klischierung mit dem Flügelkleid wieder erlangte. Den Zuschauern wird dabei die echte Sommernachtstraumillusion, Sonntagskinder zu sein und alle Laute der Natur mitschwingend zu verstehen.

Was Richard Wagners Orchester mit dem Waldweben zauberhaft schuf, dem kommt diese szenische Instrumentation Shakespearescher Märchenpoesie ganz nah.

Der „Kaufmann" war dann in seinen Hauptszenen eine dekorative Dichtung über das Thema Venedig.

Wir sahen in letzter Zeit manche interessante Variationen dieses Themas, die an d'Annunzios Unterscheidungen der „Seele" Venedigs und des „Seelchen" Venedigs denken ließen. Das Seelchen Venedigs, das changierende, federleichte Barkarole-Seelchen fing Karl Walser am flatternden Flügel in seiner Dekoration zur venezianischen Nacht in „Hoffmanns Erzählungen" für Gregors „Komische Oper."

Die düstere, schauerumwitterte Seele voll Unheimlichkeit, die Atmosphäre der Greuel und des durch die Nacht schleichenden Meuchelmords bannte mit dämonischer Macht Gordon Craig in einer Szenerie zu Hofmannsthals Gerettetem Venedig: Trüber, fahl schimmernder Kanal, verwittertes Gestein, Moderduft, und drüben am andern Ufer weißes kahles Hausgemäuer mit hohlen Fensteraugen, wie Totenköpfe. Man sah das auf der Brahm-Bühne, die damit und der Heranziehung Fernand Khnopfs für Bruges la morte von Rodenbach und Slevogts für den „Richter von Zalamea", einen gewissen reservierten Anteil an der dekorativen Zukunftsmusik nahm.

Das Venedig des königlichen Kaufmanns, Bassanios, Lorenzos und seiner Gesellen schwirrt von Intrigen, Mummenschanz, Entführungsständchen, einer joie de vivre. Wer greint, mag sich verbergen, der Zug der Lachenden tummelt sich über ihn hinweg; über Brücken im Zickzack schlingt sich der Karneval, und im winkligen Gäßchengeschwirr, im scheckigen Kreuz und Quer und Auf und Ab dieser wechselnden, sich wandelnden Lebensdrehbühne ist kein Raum zum Zurücksehen. Das sprachen diese Szenerien aus mit ihren phantasieerregenden, andeutungsvollen Durchblicken, den hochgeschwungenen Brückchen, den kletternden Balkonen. Und Porzias Gemach mit goldenen, edelstein-inkrustierten Wänden, mit dem Farbenchor der Dienerinnen über die güldene Stiege gab den Ton für die orientalische Tausendundeine-Nacht-Phantasie, für die Stimmung romantischer Ferne, die diese Gestalt umspielt und ihr ihre besondere Wirklichkeit, die „Wahrheit der Maske" verleihen muß.

Emil Orliks delikater Farbensinn hat hier in der symphonischen Komposition der Gewänder Klang und Fülle gegeben, und im Gerichtsakt, in dem koloristischen Ensemble der roten Senatorengewänder, des ernsten Schwarz der Antoniotracht, der schillernden Nobilistoffe, überklungen vom Goldbrokat eines Bellinischen Dogen — wurden diese durch die Bewegung und Erregung der Menschenmassen brandenden Farbenwellen zu einer die leidenschaftlichen Wallungen dieser Szenen gewaltig begleitenden Musik: Gefühle schwimmend auf brausend sich wälzender Flut.

In Reinhardts dekorativen Symphonien darf das Scherzo nicht übergangen werden. Und seine Stimmung kam nicht minder echt heraus, als die Nerven- und die Gefühlsmusik.

Ein Nestroyspiel „Einen Jux will er sich machen" ward mit einer Heiterkeit, einer Laune neu belebt, daß man nur lachend daran zurückdenken kann. Walser war der Maître de plaisir dabei, er zauberte eine spießig-zimperliche Grazie auf die Bühne, empfindsam-schmachtende Tapeten, einen Garten mit Blumentopfornamenten im Almanachstil; die Künste einer ironischen Dekoration mit gemalten Möbeln, gemalten Personen, ulkigen Verwandlungen bei offener Szene spielten, und sie schufen die echte parodistische Sphäre für diesen Jux, ein witziges Echo du temps passé.

Den Zusammenhang mit der bildenden Kunst unsrer Tage, den die Reinhardtsche Szene stets zeigt, findet sich auch in diesem Klima.

So ward z. B. Wedekinds „So ist das Leben" als eine Simplizissimus-Groteske angelegt. An die Umrisse Bruno Pauls erinnerten die primitiv-stilisierten Bäume der Landstraße; ein echter Thomas Theodor Heine war die Gerichtsverhandlung mit dem erhöhten schwarzen Tribunal, hinter dem die verkürzten Figuren der Richter wie Puppen eines Kasperltheaters wirkten, und mit der skurrilen buntgescheckten Randleiste des Zuschauervolks, die von hinterwärts gesehen die Rampe begrenzte.

Exzentriklinie zappelte in der Schneiderszene mit den drei windigen Gesellen, die gelb, blau, rot vor der grünen Wand auf dem Tisch hockten, wippend, meckernd in unbeschreiblicher Gliederkomik. Und das weich umhüllende Schleierweben der Wilhelm Schulzschen Nachtstücke lag über der „Elend-Kirchweih“ unter dem Galgen, wo sich die fahrenden Leute treffen und wüstes Spuk- und Possenwesen beim Flackerfeuer treiben.

*

Wenn man versucht, diesen Bildern, die hier nachgezeichnet wurden, etwas über ihre Mittel abzufragen, mit denen sie Suggestion üben, so erkennt man als Hauptmittel der Illusion Farbe und Beleuchtung. Diese beiden Faktoren spielen ja ihre große Rolle überall, wo man die Szene künstlerisch reformieren will.

Craig, den Graf Keßler feinfühlig interpretierte, und der auch selbst seine Theorien entwickelte („Die Kunst des Theaters“ mit Bildern und szenischen Skizzen. Verlag von Herm. Seemann Nachf.) wünscht „Farbenakkorde, deren Stimmung er, der Dichtung folgend, variieren kann: dunkle Trauertöne, Braun, Purpur, Schwarz, im Hintergrund von zarten Freudenfarben überstrahlt“. Roller in Wien läßt im Fidelio und im Tristan Fanfaren des Lichts als gewaltige Gefühlsbegleitung erbrausen. Wer auf der pariser Weltausstellung an einem Freitag die farbigen Lichtsymphonien die Architekturen des Chateau d’eau umfließen sah, wobei ein Künstler die Register des koloristischen Harmoniums mischte, der kann sich vorstellen, welcher Entwicklung noch das Farbenorchester fähig ist, wenn die Technik eines neuen Theaterbaues ihm eine vollere Entfaltung einräumt.

In London versucht das Courttheater des Herrn Vedrenne und Grandille-Barker solche Mittel. Frank Freund erzählte in der „Schaubühne“ von einer Elektra-Aufführung: „Die Dekorationen waren nach dem Prinzip Gordon Craigs geschaffen: einmal Großzügigkeit, die alle kleinliche Realistik ausschließt, sodann richtiges Verhältnis zwischen Umgebung und Spielenden. Einige Lichteffekte, grauender Morgen, grelles Tageslicht und sinkender Abend, als die Tat getan, und Schrecken und Entsetzen Orests Herz erfüllt, begleiteten steigernd und im besten Sinne symbolisch den Gang der Handlung. Die Gewänder waren mit feinstem Takt abgestimmt. In schwarzem Gewande stand Elektra da, der düstere Mittelpunkt des ganzen grandiosen Gemäldes. Vom tiefen, stillen, beruhigenden Grün der Chorführerin sanken die Farben bis zu hellem Violett und Weiß, die unschuldige Blüte der griechischen Jungfrauen verkörpernd.“

Auch bei Gregor in der Komischen Oper wurden besondere Nuancen durch Beleuchtung erreicht. In „Hoffmanns Erzählungen“ kam im Akt der Automate die Stimmung zwischen Schlaf und Wachen vor allem durch das bleichviolette Licht des Empiresaals heraus. Und eine ähn-

liche grün dämmernde Atmosphäre gab dem letzten Bild der „Bohème“ mit den langen Schatten auf den kahlen Wänden als gespenstische Reflexe der Handlung den Eindruck eines Phantasiestücks in Callots Manier. Stimmung des Visionären war in der Verführungsszene im „Grafen von Charolais“ von Beer-Hofmann: Abenddunkles Gemach mit rotglühendem Kamin. Eine halb unwirkliche dämmernde Atmosphäre spinnt sich, aus dem Dunkel tauchen die leidenschaftlich begehrenden Gebärden des Mannes und die abwehrenden Gesten des Weibes auf, und wie ein Schattenspiel ist das auf dem weißen Marmor des Kamins.

Hier wirkte das Dekorative sogar als ein Mittel dramatischer Motivierung, denn durch diese Beleuchtung und durch diese szenische Anlage wird der Vorgang in das Klima der Suggestion, des Traumbanns hinübergespielt.

Beleuchtung schuf auch für Wildes Salome die Untergangsstimmung. Zwielicht aus Mondgeflimmer und düster rotem Fackelschein über Säulen und Mosaikportal, und der fahle Himmel Judäas darüber.

Zu den optischen Mitteln gehört auch der neue freilich noch zu vervollkommnende Himmel, den Reinhardt nach Fortuny sich machen ließ. Er umspannt als Horizont zylindrisch die Rundscheibe der Drehbühne und geht oben in ein Velarium über. Diese Flächen geben, richtig beleuchtet, den Eindruck echter schimmriger, flimmriger Atmosphäre voll Duft und Dunst, voll Licht und Luft.

Phantasieerregend erweisen sich dann gewisse andeutende Mittel, die die Vorstellung in Schwingung bringen und zu einer ergänzenden Betätigung stimulieren. „Ahnen mehr als Schauen“ ist dabei die Losung. Perspektiven, Durchblicke, eine gewisse romantische Ferne der Optik spielt dabei die Hauptrolle.

Der orgiastische Opferzug in Hofmannsthals „Elektra“, der wie der Traum einer wilden Jagd durch den Rahmen der Fensterausschnitte in den zyklopischen Mauern vorüberhuscht und wie mit Blutgeruch und dumpfem Beilschlag und gellem Beckenklang in alle Sinne fällt; der Karneval im Kaufmann über die Brückenbogen im schmalen Durchblick zwischen quer vorgeschobenen venezianischen Architekturen gibt dafür Beispiel. Überhaupt das Illusionierende durch Rahmen und durch Überschneiden, wodurch die Bühne eine bewegte Gliederung bekommt, einen Rhythmus von Hebung und Senkung. Im Käthchen sah man das besonders. Die schräg hineingeschobenen Gartenmauern, die verwitterten Portale, durch deren Rundbogen man wie in einem Rahmen Graf Wetter und sein Mädchen über die Wiese schreiten sieht, das rückte den Vorgang in die bildliche Sphäre.

Stark herangezogen werden in dem Werke Reinhardts vorläufig noch naturillusionistische Mittel. Die Plastik ward — Kruses Salome-Architektur muß dabei genannt werden — eingeführt; die Naturalismen

echter Baumstämme mit imprägnierten Zweigen; ein verblüffend imitierter Rasenteppich.

Die Naturalismen aber werden, so täuschend sie auch gelingen mögen, auf die Dauer doch nicht die Suggestionskraft haben, wie die Stilmittel, die für die Vorstellung auslösend, associativ, Phantasiewerte schaffend, wirken.

Viel reichere Möglichkeit ergibt ein Umwerten als ein Nachbilden. Wie Bahr es ausdrückt, kommt es darauf an, das „Gefühl der Szene" zn sehen.

Und Roller in Wien hat eben erst in seiner dekorativen Inszenierung zum „Don Giovanni" durchaus das Hauptgewicht auf eine stilisierende Spiegelung gelegt, die nicht mit der Natur rivalisieren will, sondern als Voraussetzung die artifizielle Welt der Bühne mit ihren eigenen Proportionen und Besonderheiten annimmt und alle Mittel aus diesem künstlichen Boden entwickelt. Er will keine Wirklichkeit vortäuschen, was ja niemals restlos zu erfüllen ist, er gibt die Szene als stilisiertes Bild und erreicht dadurch — weil die skeptische kontrollierende Beobachtung, die der Naturnachahmung gegenüber nie ganz schweigt, hier ausgeschaltet ist — intensivere Gefühlswirkung. Die Szene wird, wie es Korngold in der Neuen Freien Presse schildert, von zwei turmartigen plastischen Vorbauten gerahmt, die allen Schauplätzen gemeinsam sind.

Der Hintergrund wird zur Hauptsache der malerischen Behandlung. Auch hier erscheinen Landschaft und Architektur stilisiert. Die Flächenwirkung wird vor der Tiefenwirkung betont.

Beleuchtung gibt Stimmungsakzente und Nuancen: „Eine Fackel auf der Bühne, ein Laternchen auf dem Boden, eine offenstehende Tür, die den Schein des hellen Nachthimmels durchläßt. Und die Farbe wird zur Gefühlscharakteristik: die Champagnerarie wird in Rot getaucht; im Hintergrund das stolze Schloß, und vorn leuchten, brennen, üppig sich ausbreitend, rote Blumenbüsche. Und die Donna Anna-Stimmung, nach der Tötung des Vaters, im Leichenzimmer des Komturs ist schwer, sammetdunkel."

Sehr wertvoll und zukunftsreich erscheint es nun, daß sich Reinhardt für sein jüngstes Bühnenwerk mit Roller vereinigte.

Roller hat den szenischen Rahmen für Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx" entworfen.

Er wirkte durch Mittel, die an sich einfach sind, die mehr andeuten als aussprechen, und, statt Wirklichkeit vorzutäuschen, durch Illusionserweckung die Phantasie der Zuschauer in fruchtbare Mitschwingung versetzen. Die Szene zwischen den Königinnen ließ Roller — ähnliche Mittel finden sich auch in dem Werk des englischen Bühnenreformators Gordon Craig — auf dem Hintergrund faltenschwerer grauvioletter

Stoffgehänge im fahlen Licht spielen. Etwas Entmaterialisiertes bekam diese Zwiesprache dadurch, sie schwebte so ganz im Klima der Seele.

Die Volksszene begibt sich zwischen zwei Mauern: links die zyklopischen Urgesteinwände der Königsburg, rechts die schwarzgrün geballte Wand eines Zypressenwaldes, und zwischen beiden, selbst auch eine Mauer, die graue Menschenmasse, die sich geduckt, mit einem Aufschrei gegen das Tor der Burg drängt. Und das alles abgehoben von dem lichthellen, spiegelglatten Himmelsprojekt.

Eine Wirkung grandioser Einfachheit auch im letzten Bild. Das Felsengebirge der Sphinx. Ein Wort Hofmannsthals aus der Szenenangabe lieferte das Motiv: „Nur die großen Formen sind dem Auge sichtbar."

Eine Steinwüste breitet sich, eine Totenstätte. Zwischen den Blöcken das irrende Flackerlicht einer Fackel, die den Ödipus auf seinem Schicksalswege leitet, dann erlischt und ihm im Dunkel läßt.

Und dann nach der Überwindung Blitz- und Morgenleuchten über dem graurot-körnigen Gestein, und wie Meeresbrausen aus der Tiefe der Jubelorkan des Volkes mit dem Dröhnen der heiligen Pauken.

*

Eine die flüchtigen Erscheinungen bannende Chronik reicher künstlerischer Erlebnisse soll diese Zusammenfassung sein.

Sie soll von einer Zeit erzählen, da das Theater auch für die Besseren eine bereichernde Stätte wurde und dem eleusinischen Wunsche erfüllend diente: daß wir am farbigen Abglanz das Leben haben.

Felix Poppenberg.

Das Höchste, was Shakespeare geschaffen hat, ist der Lear ... Lear ist der Triumph über alle die Schmerzen, die den Dichter später bewältigt zu haben scheinen, so daß er es aufgab, mit ihnen zu kämpfen, und sich nur noch durch einen Schrei, den er im Hamlet ausstieß, Erleichterung zu verschaffen suchte. Lear ist das einzige Werk, das mit der Antigone verglichen werden kann, indem es die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des sie verdeckenden Unkrauts auf die grandioseste Weise bloßlegt, wie jene; auch der Form nach einzig und unerreichbar, besonders auch darin, daß Goneril und Regan selbst, obgleich sie scheinbar als böse Potenzen an sich hingestellt sind, doch eben in Lear selbst nicht allein eine Art von Berechtigung finden, sondern auch ihre Erklärung; wir sehen ein, daß ein so jähzorniger Vater eben solche heimtückische, kalte, ihn nur fürchtende Kinder erzeugen mußte, die, sobald sie der Furcht entbunden wurden, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten, wie als ein verwandtes, und die, da sie ihr Ich ihm gegenüber früher immer verleugnen mußten, jetzt auch nichts mehr kennen als ihr Ich, wenn er ihnen in den Weg tritt; es ist ein Meisterstück der Form, daß der Dichter uns den früheren Lear durch den jetzigen wahnsinnigen zeichnet und dadurch zugleich die Töchter in Nerven und Geäder hinstellt.

Hebbel.

Bund der Bühnendichter.

III.

Franz Adamus.

Die von Herrn Trebitsch gegebene Anregung wird von allen Schaffenden auf das wärmste begrüßt werden. Im stillen mag sich wohl der eine oder der andre schon Ähnliches gesagt haben, laut hat noch niemand das Elend unsrer Agentenverhältnisse vor die Öffentlichkeit zu rufen gewagt. Es ist ja wohl in letzter Zeit, seit die großen Buchverleger auch eigene Theaterabteilungen begründet haben, mit der Wahrung der Interessen des Autors etwas besser geworden. Insbesondere scheint mir die junge Anstalt für Aufführungsrecht (Schuster & Loeffler) recht energisch für ihre Schützlinge einzutreten. Aber das Heil kann nur von einem allgemeinen Zusammenschluß sämtlicher Bühnendichter kommen. Hier kommt es nur, wie in allen praktischen Fragen dieser Art, hauptsächlich auf das Wie an. Leider fehlen uns die Scribes, die neben dem Willen, der Macht und dem Geschick auch die Freiheit hätten, die entsprechende Organisation zu schaffen. Gerade die Männer der flüssigen Produktion — und nur diese würden hierbei zwingenden Einfluß üben können — sind, soviel ich weiß, seit langem und für lange „in festen Händen". Trotzdem hege ich die Hoffnung, daß der von kluger Hand gestreute Same weitertreiben und aufgehen werde.

Richard Jaffé.

Ich glaube im wirtschaftlichen Leben nicht an einen völlig überflüssigen Zwischenhandel. Was ist, hat die Vermutung des Vernünftigen. Die in dem Aufsatz „Bühnenvertrieb" geschilderten Tiere mit den gewaltigen Hörnern haben vielleicht ein besonders starkes Beharrungsvermögen. Immerhin würden sie sich nicht ohne jeden vernünftigen Grund jahrelang von den Herren Sliwinski, Entsch u. a. als „mit dünnen Gerten bewaffneten Knaben" anstandslos ins Joch spannen lassen. Auf den ersten Blick scheint ja allerdings gerade die Ware des dramatischen Schriftstellers, die sich an einen ganz beschränkten, allgemein bekannten Kundenkreis wendet, zu einer völligen Ausschaltung des Maklers ganz besonders geeignet. Aber ein Makler, der zwischen Autor und Theaterdirektor steht, ist ebensogut die Société des Auteurs. Nur daß — ein Ausfluß der Zeitströmung — auch hier das Bestreben herrscht, den Profit des Zwischenhändlers durch Interessenten-Vereinigungen selbst einzuheimsen. Also ganz ohne Makler scheint es doch nicht zu gehen. Schon dies gibt zum Nachdenken Anlaß. Mich drängen meine wirtschaftlichen Erfahrungen und Studien zu der Ansicht, daß wirtschaftliche Interessen des Einzelnen im großen und ganzen besser durch Einzelne als durch mehr oder minder bureaukratisch geleitete Assoziationen wahrgenommen werden. Man soll auch nicht ohne weiteres mit französischen Verhältnissen auf deutsche exemplifizieren. In Frankreich ist alles zentralisierter. Für den französischen Autor kommt fast nur Paris in Frage, und schon dies muß die Tätigkeit der Société des Auteurs sehr vereinfachen. Neben Berlin bestehen — auch abgesehen von Wien — noch eine ganze Anzahl von maßgebenden Orten. Viel Uraufführungen finden in der Provinz statt; von einer Premiere in Marseille, Bordeaux oder Lyon habe ich wenigstens noch nie gehört.

Richtig ist, daß die Bühnen-Agenten den Autoren bei der ersten Annahme ihrer Stücke wenig von Nutzen sind. Wenn einzelne von diesen Kunst-Instituten sogar den Rekruten für das Studium seines Werks mit einer Gebühr von fünf Mark pro Akt belasten, kann dies dem Kundigen nur ein stilles Lächeln entlocken. Richtig ist auch, daß die Geschäfte des Inkassos und der Kontrolle ebensogut von einer Sozietät wie von den Agenturen wahrgenommen werden könnten. Aber beschränkt sich deren Tätigkeit wirklich auf diese dem Kuponschneiden analogen Arbeiten? Die eigentliche Arbeit des gewissenhaften Agenten setzt doch dann ein, wenn ein Stück seine Uraufführung erlebt hat und zwar, wie ich im Gegensatz zu Herrn Trebitsch meine, gerade dann um so intensiver, wenn der Erfolg keiner von denen ist, die von allen vier Himmelsrichtungen sich selbst das Echo verschaffen. Hier immer wieder die Direktoren auf das Stück hinzuweisen, zu verhindern, daß es in Vergessenheit gerät, ist die Hauptaufgabe der Agenturen, und ich meine auch, daß man wenigstens den hiesigen mit der Annahme Unrecht täte, sie entzögen sich ganz dieser Verpflichtung. Wie eine die Interessen aller Autoren vertretende Sozietät gerade in dieser Beziehung für den Einzelnen eintreten soll, davon kann ich mir keine rechte Vorstellung machen. Ich kann mich auch der Befürchtung nicht ganz entziehen, daß in der Sozietät der Donner der zwei, drei großen Kanonen das Geknatter der Gewehre und der noch kleinern Pistolen gewaltig übertönen wird. Ist einer von den Kleineren nun besonders geschäftskundig und gewandt, versteht er selbst, ins Horn zu blasen, ist er fleißig genug, selbst die Korrespondenz mit den Direktoren zu übernehmen, dann mag auch für ihn die Sozietät als Inkasso- und Kontroll-Anstalt genügen. Weniger dem Poeten, der mit Zeus in seinem Himmel lebt. Es wird also wesentlich eine Frage des Temperaments, der mehr oder minder großen Betriebsamkeit und dergleichen sein, ob ein Autor dem Agenten oder einer Sozietät den Vorzug gibt. Ich meine aber auch, daß gerade der erfolgreiche Autor den tüchtigen Kaufmann schwer entbehren wird, der zwischen ihm und den Theaterdirektoren steht, die Konjunktur ganz anders wahrzunehmen weiß, ganz anders versteht, günstige Bedingungen, Garantieen u. s. w. herauszuschlagen.

Hierzu kommt die recht umfangreiche Tätigkeit der Agenturen zur Anbringung deutscher Werke im Ausland, Übersetzungen der Stücke, die regelmäßig auf Kosten der Agenturen angefertigt werden und dergleichen. Auch die mit Recht von Herrn Trebitsch hervorgehobenen Vorschüsse, welche der Agent mittellosen Autoren gewährt, sind bei Prüfung der Frage zu berücksichtigen. Alles in allem, ich gehöre zu den Bequemen und Lässigen und gebe mein Votum für die Bühnen-Verleger ab. Ich verschließe mich ihren Mängeln nicht, aber sind nicht alle menschlichen Einrichtungen unvollkommen? Veränderungen sind nicht immer Verbesserungen und statt des einen Teufels, den man hinausjagt, ziehen oft fünf andre ins Haus.

Eine andre Frage ist die jetzt übliche Höhe der Provision. Für alle andern Geschäfte, die häufig viel höhere Ansprüche an die Arbeit des Maklers stellen, ist „Eins vom Hundert" der landesübliche Satz. Unsre Vermittler nehmen zehn, für Aufführungen in fremden Sprachen fünfzig vom Hundert, notabene, wenn man so dumm ist, ihnen diesen Satz zu bewilligen. Im allgemeinen lassen sie mit sich reden. Reformbestrebungen würden auch die Herren Sliwinski und Entsch kaum die stolze Antwort des Jesuiten-Generals entgegensetzen: „Sint ut sint, aut non sint."

Hans Brennert.

1. Die Agentenprovision ist die natürliche Tochter der Dichtertantième. Ich denke: wir schaffen zunächst die Tantième ab. Die Tantième ist nicht sittlicher als die Provision davon.

2. Bühnen sollen Tempel sein. Und sind: Börsen. Der aufgeführte Dichter wird: Wechsler im Tempel. Jaget uns Wechsler aus dem Tempel.

3. Ich schlage jedoch vor: schaffet die Tantième noch nicht ab . . Nicht immer ist sie unsittlich: wenn sie ab und zu einen echten Dichter davor behütet, in Tagesfron unterzugehn. Daraufhin mag immer von hundert Tantièmenjägern Einer Rentier, von tausend Einer Millionär werden.

4. Der echteste Dichter ist meist — in seinen Anfängen wenigstens — der schlechteste Börsianer.

Ich sah bisher weder künstlerisches noch wirtschaftliches Unheil von einem getreuen und eifrigen Makler ausgehen, der jungen Dichtern geschäftlichen Schaden fernhält und den erfahrenen Kontraktschlüsse und Tantièmeninkasso besorgt.

Meine Erfahrungen mit berliner Agenten sind so angenehm, daß ich hocherfreut wäre, wenn wir in der vorgeschlagenen Société des Auteurs eine Erwerbsanstalt bekämen, die noch größern Einfluß, noch raschere Abrechnung und noch größere Vorschüsse gewährt.

Mit Winkelagenturen und Provisionsräubern habe ich keine Erfahrungen.

5. Das pariser Vorbild der Société wäre zu studieren. Ich hörte sagen: Mitglied wird nur der, dem eine bestimmte Anzahl von Akten aufgeführt sind. Aufgeführt werden aber im allgemeinen nur Mitglieder der Société (die den Bühnenmarkt beherrscht). Was tut der Anfänger also: er nimmt einen „Mitarbeiter" aus der Société — gegen Beteiligung; jetzt wird er aufgeführt und jetzt wird er Mitglied der Société . . .

Also: Autorentrust — Dichterring — Tantièmenjagdklub! — hörte ich sagen.

6. Unsre deutsche Société wird das jedenfalls nie sein . . . Sie wird ferner im Gegensatz zum Agenten mehr das intime Kunstwerk propagieren, nicht den Tantièmenschmarren . . . Sie wird in jeder Situation dafür sorgen, daß zunächst der naive Poet zu Worte kommt, dann erst der Routinier der Zugstückbranche: umgekehrt also zur Nachfrage . . . Wir vereinigten Autoren werden vor allem einen Bruchteil unsrer Einnahme (nach Deckung des Kostenanteils) der Société überweisen zur Aufhaltung einer Versuchsbühne für die jungen Dichter, auf der wir neue Werke einführen, und für Stipendien an Poeten, deren Kunst nicht zur breiten Menge spricht: dazu würde ein Teil der Hunderttausende reichen, die die Agenten jetzt an uns armen Autoren verdienen . . .

Ernsthaft gesprochen: wir müssen mehr sein als eine Erwerbsanstalt. Sonst sind wir einfach eine neue Agentur, von der jeder Unzufriedene zu seinem „alten Agenten" zurückkehrt. Immerhin: eine Société vor allem der Dichter, die rein künstlerisch arbeiten und trotzdem fünfhundert und mehr Mal im Jahr gespielt werden, besäße eine starke Hausmacht und könnte vieles gesunden lassen, zweifellos auch die reine dramatische Industrie nicht nur von der Société, sondern auch von den meisten Bühnen fernhalten.

Hier wären Fernsichten.

Wilhelm von Scholz.

Solange ein dramatischer Dichter nicht Einnahmen hat, die es ihm ermöglichen, die Verhandlungen mit den Bühnen einen Privatsekretär besorgen zu lassen, bedarf er m. E. durchaus eines Bühnenvertriebs, der ihm die reine Sekretärsarbeit abnimmt. Die Bühnen-Agenturen fördern den Dichter künstlerisch unbedingt, indem sie ihm die geschäftliche Arbeit abnehmen oder mindern.

Hermann Stehr.

Theoretisch stehe ich durchaus auf dem Standpunkt des Herrn Trebitsch; nur in der Praxis springen wohl aus dieser Innung nicht Verhältnisse, die den Klagen und Beschwerden das Wasser abgraben werden. Heut sind es Aufregungen rein geschäftlicher Natur — dann entsteht der bitterböse Streit um Kunstprinzipien. Denn auch in Zukunft werden nicht alle eingereichten Stücke einwandsfrei sein, und dies oder jenes wird von dem Vertrieb oder dem Versuch dazu ausgeschlossen werden müssen usw. In praxi würde die Sache nur „anders" unangenehm werden. Zudem: wer als Autor mit seinen Stücken viel verdient, merkt die höhern Abzugsspesen nicht; wer wenig verdient, macht sich nichts draus. Und die geschäftlichen Scherereien mit jeder Direktion über sich ergehen zu lassen, ist auch nicht jedermanns Sache. Also ich bin für den Vorschlag des Herrn Trebitsch und stimme dagegen.

Kurt Geucke.

Ich kann nur sagen, daß ich ins Lager der „Unzufriedenen" gehöre. Und zwar auf Grund von besondern Erfahrungen, deren typische Gefahr, namentlich für die einer herrschenden Strömung entgegengerichteten Dramatiker, mir viel bedeutungsvoller erscheint als die von Herrn Trebitsch angeschnittene Finanzfrage. Die Anregung, einen Zusammenschluß der deutschen Dramatiker nach Art der Société des Auteurs herbeizuführen, halte ich für beachtenswert.

Leo Lenz.

Ein deutscher „Bund der Bühnendichter" würde mit lebhafter Freude zu begrüßen sein.

Herbert Eulenberg.

Es wäre aufs innigste zu wünschen, daß einige geschäftskundige Männer unter den deutschen Dramatikern es in die Hand nähmen, eine solche Vereinigung zu begründen. Der Vertrieb unsrer Theaterware durch die heutigen Agenturen ist einer der Hauptgründe für den augenblicklichen allgemeinen Tiefstand der deutschen Bühnen. Die „Erfolgmacherei", die selbst die besten unter den Agenturen mitmachen müssen, ist das am meisten Entwürdigende, was heutzutage ein Dichter erdulden muß. Ich wäre dafür, alle diese ganz unnötigen, zwischen dem Dichter und dem Direktor vermittelnden Agenturen mit Stumpf und Stil auszurotten, denn sie vergrößern nur den geschäftsmäßigen Handel, der heute mit dramatischen Produkten getrieben wird. Wird ein Dichter nicht oder wenig aufgeführt, so wird er seine kleine Korrespondenz selbst erledigen können; wird er viel aufgeführt, so ist er bald in der Lage, sich einen eigenen Sekretär zu halten. Ceterum censeo: Gründen wir einen Verband deutscher Bühnenschriftsteller!

Rundschau.

Orpheus und Eurydike. Schmeichelnd, trotzig, verführerisch, stolz, traumhaft schwirren die Launen der wetterwendischen Zeitseele in der Luft herum und nehmen Besitz von jedem, der nicht abseits den Weg der still und ewig schaffenden Natur nach oben geht. Am liebsten und leichtesten scheinen sie sich in die Oper einzuschleichen, weil sie in ihr das denkbar gefügigste Mittel zu anmutigem, wirksamem Ausdruck finden. Sie sind schlau und katzenartig, diese Launen!

Aber Musik ist zarter und leichter zerstörbar als Gedanken und Worte; was in ihr nicht groß, zeitüberragend ist, welkt schneller dahin als irgend ein Werk der Poesie oder Malerei. Wie überraschend viel im Verhältnis zu großen Dichtern ist nicht in dem Lebenswerk der Hochmeister der Tonkunst schon verblaßt! Nun gar in der Oper, wo die Musik allermeist törichter oder langweiliger Handlung und leerer Kulissenpracht angefesselt ist. Selbst die einst so kräftig strahlenden Sonnen des fliegenden Holländers und Tannhäusers fangen bereits an in großer Zahl jene dunkeln Flecken zu zeigen, die auf nicht allzufernes Erlöschen der Leuchtkraft deuten. Wahrlich, alle Opern bringen den Keim des Todes mit sich auf die Welt, und das große Gesetz des Sterbens herrscht im Organismus der Musik strenger und grausamer als anderswo .... ach! Christoph Willibald Ritter von Gluck, deine Oper bringt mich im Frühling auf diese Herbstgedanken.

Einst so bewundert und gepriesen von den besten der Zeitgenossen, weil sie dem seichten, überzuckerten, wälschen Opernklingklang verächtlich den Rücken kehrte und sich wieder zur Natur wandte, ist „Orpheus und Eurydike" uns in den meisten Partien gleichgültig geworden. Jene wälschen Opern und Orpheus liegen alle hinter uns, während der alte Kampf über den Gefallenen weiter tobt: immer wieder wirft sich die starke Forderung einer Regeneration der wild heranstürmenden Sinnenlust mit einem Halt ein! entgegen. Menschliche Grundverhältnisse, denen mit blasser Aesthetik nicht beizukommen ist. Erst von Wagner wurde die Form gefunden, wo die menschliche Handlung in die höhere Einheit der Musik aufgeht und fest wie ein Diamant zusammenschießt.

Gluck der Kämpfer wird immer verehrungswürdig in unsrer Erinnerung dastehen; man wünscht deshalb von seinen Werken nur die zu hören, welche seine herbe Männlichkeit am größten und prachtvollsten zum Ausdruck bringen: die beiden Iphigenien. Nur das Beste, Persönliche, also noch Lebendige aus der Vergangenheit kann einer Neu-Einstudierung wert sein; denn das Theater ist keine Darstellungsstätte der Musikgeschichte, und die sogenannte Pietät ist meistens Buchstaben-Aberglaube. Von dem spukt in den „Neu-Einstudierungen" des Kgl. Opernhauses mehr als billig. Es waltet dort kein freier, genialischer Künstlergeist, der aus echer Pietät heraus die Seele des Meisters enthüllen und „Orpheus und Eurydike" wieder lebensfähig machen könnte (denn das ist möglich) .... dem Kgl. Opernhaus gelten die Kleider des Herrn Ritter von Gluck mehr als sein Herzschlag. Ueberdies scheint die Tat- und Schaffenskraft vor der Zeit müde geworden zu sein, ist neben ihrem unvollendeten Werk eingeschlafen und schnarcht laut; wir sollten uns indes, so gut es ginge, amüsieren und dabei die ganzen Kosten der Unterhaltung tragen. Doch nein, Frau Götze = Orpheus und Frl. Destinn-Eurydike halfen uns wacker dabei. Wir

schien, als ob Eurydike übermütiger Weise eine kleine Parodie aus dem letzten erneuten Wiedersehen mit ihrem Gatten machte. Oder trübte mir in jenem Augenblick Mephisto, der Spottvogel, Augen und Ohren?

Georg Gräner.

Theaterbillets. Unter der Spitzmarke „Neuartiger Theaterbilletverkauf“ macht ein Leser der Berliner Morgenpost (Nr. 77) einen beachtenswerten Vorschlag, der in der Tat geeignet scheint, die Störung des Theatergenusses durch Nachzügler zu beseitigen oder wenigstens zu verringern. Damit sich diese nämlich nicht durch die Reihen zu drängen brauchen, um zu ihrem Platz zu gelangen, schlägt der Einsender vor, „die Plätze nicht mehr nach einzelnen nummerierten Sitzen, sondern nach Reihen zu verkaufen. Es müßten dann nur genau soviel Plätze auf eine bestimmte Reihe ausgegeben werden, als diese Reihe Sitze enthält. Jeder Besucher würde dann genau wie jetzt ein Anrecht auf einen Platz erwerben, nur mit dem Unterschied, daß dieses Anrecht nicht auf einen bestimmten Sessel, sondern nur für eine bestimmte Reihe gilt. Wer dann zuerst im Theater erscheint, belegt in seiner auf dem Billet bezeichneten Reihe den innersten, also auch besten Platz, und die Späterkommenden reihen sich einfach an, sodaß niemand mehr nach Beginn der Vorstellung genötigt ist, sich zu erheben, um den Spätling durchzulassen.“ Ein Bedenken, das die Redaktion gegen diesen Vorschlag äußert, scheint uns unzutreffend oder jedenfalls im Verhältnis zu dem gebotenen Vorteil belanglos: daß nämlich viele Käufer von Theater- (und Konzert-) Billets Wert darauf legen sich Eckplätze zu sichern. In den meisten Fällen liegt diesem Begehren nur die Absicht zu grunde, sich die Möglichkeit des Zuspätkommens offen zu halten, ohne sich durch die Reihen drängen zu müssen. Auch kann die Direktion ja immerhin zwei Eckplätze an beiden Enden der Reihe freihalten und besonders bezeichnen; das System sorgt schon selbst dafür, daß sie frei bleiben, denn natürlich müßte die Anordnung, daß jeder in der Reihe, auf die sein Billet lautet, sich unmittelbar anzuschließen habe, durch die Platzordner genau durchgeführt und überwacht werden. Wir geben daher diese Anregung weiter, damit sie am richtigen Ort und insbesondre auch in andern Städten gehört werde.

M.

Ein literarischer Bühnenklub in London. Sind bildende Künstler und Kunstgelehrte, auch wenn sie zugleich lyrische Dichter von zarter Eigenart sind, als Hauptpersonen bei einer Bühnengründung erwünscht? Diese Frage legte uns der neugegründete Bühnenklub mit seiner ersten Vorstellung des Sturge-Mooreschen Stückes „Aphrodite versus Artemis“ unwillkürlich vor. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. So wenig eine aus naturalistischem Empfinden sich ergebende Überladung des Bühnenbildes, die schließlich nach dem psychologischen Gesetz der Steigerung zu immer rohern Effekten führen muß, erwünscht sein kann, weil sie echt dramatische Kunst ertötet, so wenig kann eine stilvolle Umrahmung, die dem selbständigen Sinn eines bildenden Künstlers und womöglich noch den wissenschaftlichen Ansichten eines Kunstgelehrten entflossen ist, das Hauptaugenmerk auf sich lenken, ohne das Bühnenkunstwerk zu sprengen. Ist es denn eine so schwere Sache, einzusehen, daß Umrahmung und Schaffung eines Bühnenhintergrundes etwa der Umrahmung und dem Hintergrunde eines Porträts entspricht? Abheben sollen sie und unauffällig den

Charakter des Bildes oder Stückes schärfer hervortreten lassen — nicht ein selbständiges Leben führen. So ist die Mithilfe der Künstler wohl erwünscht, aber nur, wenn sie sich als dienende Glieder dem Ganzen anschließen. Jener Klub, dessen Hauptstützen bildende Künstler und Kunstgelehrte sind, wird also vor allem darauf zu sehen haben, bedeutende und originale Bühnenkräfte zu gewinnen, vor allem einen fähigen, auf Einheit hinarbeitenden Regisseur, der bei jener ersten Aufführung am meisten vermißt wurde. Die Ziele des Klubs sind gut: der öden Konvention und der Befriedigung des Durchschnittsgeschmackes, dem auf der öffentlichen Bühne nur zu sehr gehuldigt wird, soll entgegengetreten werden; man will selbständigen Männern neuer wie auch alter Zeit und aller Nationen das Wort lassen. Was der Zensor bisher zur Unmöglichkeit gemacht hat: Stücke, die religiöse und soziale Themen behandeln, sofern sie nur künstlerisch empfangen und erzeugt sind, sollen zu Worte kommen. Warum aber gab man bei so gutem Vorhaben — das uns Wildes hier ja verbotene „Salome", des Euripides „Bacchen" und Shaws ebenfalls auf der öffentlichen Bühne unmögliche „Vision der Hölle" aus seinem „Mensch und Übermensch" verspricht, — zuerst ein archaisierendes, rein allegorisches Stück, das vom wahren, modernen Geist nichts, von antikem wenig an sich hat? Wie ein Dichter Welt und Mensch erfassen und in Gestalten bringen will, ist seine Sache, wir werden mit ihm gehen, wenn er Lebendiges zu schaffen weiß. Allegorien aber sind tote Figuren. Artemis in diesem Stück bedeutet Keuschheit, und Aphrodite Fleischeslust; es berührt uns sehr wenig, zu sehen, wie diese zwei Damen, die wir aus alten Jahrhunderten her zur Genüge kennen, sich um Seelen und ach! mehr noch Leiber der Menschen streiten. Das alles ist in das ebenso wohlbekannte Gewand der Phädra des Racine und des Euripides gekleidet. Bei Racine kommt französisches Rassegefühl, ferner auch jetzt noch fühlbares Einssein mit dem damaligen, eben in Allegorien denkenden und redenden Zeitgeist schließlich die Racine eigentümliche leidenschaftliche Rhetorik zusammen, uns seine Phädra noch heute zu einem interessanten Stück zu machen. Euripides ist noch heute der Künder der menschlichen Seele und der Künstler des wuchtenden Dramas. Aber all das fehlt dieser englischen Bearbeitung des Stückes. Und zu diesem wohlgemeinten Werk, das ja da und dort ein gewisses Gefühl für dramatisches Leben verrät, für Gegensätze, die nach Auflösung rufen, für inneres Enthüllen der nach Erlösung ringenden Gestalten, zu ihm schuf der nicht unbedeutende Künstler C. S. Ricketts Dekorationen und Kostüme, die sich fast ängstlich an antike Vorbilder anlehnten. Hatte er nicht daran gedacht, daß das Schreiten der Alten ein andres war? So kommt z. B. Theseus herein wie eine Figur, die aus einer der griechischen Vasen herausgeschnitten ist; die Umrisse, die diesen eigen, sind hier in der Kleidung aufs stärkste betont; das Hütchen der damaligen Reisenden trägt er auf dem Kopf. Aber welche ungriechische Bewegung ging von diesem Theseus aus! So kams, daß gar mancher im Auditorium zu lachen begann. Der Klub wird seine Kunstideen einer klaren Revision unterziehen müssen, wird lernen müssen, was Bühnenkunst bedeutet, dann wird er Gutes schaffen können und mit daran wirken, hier in England endlich, endlich eine bessere Zeit heraufzuführen, eine Zeit, in der man wieder von einer Kunst der Bühne wird sprechen dürfen.

Frank Freund.

Kleines Theater Um das Kleine Theater steht es nicht zum besten. Man hat ein Spieljahr lang gehofft, es würde sich der Aufgabe bewußt werden, die ihm von der kurzen, aber glorreichen Vergangenheit des Hauses überkommen ist, und hat bis heute vergeblich gehofft. Unter dieser Aufgabe braucht durchaus nicht die Durchführung eines bestimmten literarischen Programms verstanden zu werden; sie kann auch einfach lauten: möglichst gute Dramatik in möglichst guter Darstellung. Das Kleine Theater, wie es heute ist, gönnt uns nicht oft den Luxus guter Stücke in schlechter Darstellung oder schlechter Stücke in guter Darstellung. Es ist mehr für Einheitlichkeit, und, was wir am häufigsten unter den Linden zu sehen kriegen, ist darum: schlechte Dramatik in schlechter Darstellung.

Was war das in der vorigen Woche für ein Abend! Seitdem Paul Linsemann nicht mehr dichtet — oder wenigstens, weil er nicht mehr kritisiert, auch nicht mehr aufgeführt wird — sind jene Gott! wie geistreichen Dialoge rar geworden, die dem vergnügungssüchtigen Theaterbesucher ermöglichen, eine reichliche halbe Stunde zu spät zu kommen. Erst Raoul Auernheimer schreibt wieder solche Akte, die unschädlich sind, wenn sie von eleganten Schauspielern leicht und lustig heruntergeplaudert werden. Im Kleinen Theater wächst sich „Der Unverschämte" zu dem schrecklichsten der Schrecken aus. Dieses war der erste Streich. Der zweite verhieß ein volleres Vergnügen. Die „Hille Bobbe" des Finnländers Adolf Paul setzte so frisch und fröhlich ein, wie die meisten Komödien dieses satirisch gestimmten Geistes. Man lachte nach Kräften über die Irrfahrten einer Leiche und ihres Hüters, wurde aber ernstlich verstimmt, als die zweite Hälfte den alten Fehler ihres Verfassers offenbarte. Er tritt mit Vorliebe tendenziöses Pedal. Der Spottvogel wird zum Pathetiker und die Komödie zum Anklagedrama. Sie ist ausdrücklich „den wirklichen geheimen Aposteln der ‚öffentlichen' Sittlichkeit gewidmet" und arbeitet auch sonst gern mit Fettdruck. Die gute Gesellschaft besteht vorwiegend aus Heuchlern und Lumpen, und die Reinheit der Gesinnung entfloh zu den Bordellwirtinnen. Das Motiv ist zu häufig wiedergekehrt, um seine künstlerische Verwendbarkeit nicht allmählich eingebüßt zu haben.

Vielleicht hätten sehr eigenartige Schauspieler ein menschliches Interesse am altbackenen Vorwurf geweckt. Die Leute vom Kleinen Theater — unter denen Herr Abel groß dasteht — mußten durch ein hurtiges Tempo über die Mängel des Stücks und ihrer eigenen Begabung hinwegzutäuschen suchen. An die Direktion aber ergeht die Frage, ob sie wirklich glaubt, durch eine Anzahl von gleichgültigen und verdrießlichen Stücken und durch eine Sammlung von Provinzschauspielern ein berliner Publikum fesseln zu können. Wenn es ihr nicht genügt, daß es für viele Fremde fast unvermeidlich ist, in das überaus günstig gelegene Haus zu fallen, dann sollte sie doch ihre rührende Unschuld in der Erkenntnis des künstlerisch Guten und Bösen von einem bißchen kritischer Bewußtheit zersetzen lassen. Es fehlt der rechte Wagemut, ohne den für die Kunst nichts gewonnen wird, und den wir gerade von dem Kleinen Theater zu fordern durch drei ungewöhnlich fruchtbare Jahre gewöhnt worden sind. Es würde sich sicher rächen, wenn dem ersten magern Jahr der neuen Direktion das zweite gliche. S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Friedrich Halm als moderner Dichter.

(Versuch einer „Rettung".)

Für das praktische Leben unsers Theaters ist Halms Dramatik so gut wie tot und wird schwerlich wieder geboren werden. Ab und zu taucht an irgend einer Bühne noch einmal „Der Sohn der Wildnis" auf — der zwei „Bombenrollen" wegen — und selten besinnt sich einmal ein Hoftheater auf das nationale Pathos im „Fechter von Ravenna". Wer nun seine ganze Kenntnis Halms aus dem flitterhaft leichten Glanz dieser Aufführungen gewinnt, der kann wohl zu dem Gefühl kommen, daß hier kein Hauch lebendiger Kraft mehr wirke. Mir aber war es stets wunderbar, daß in all den Jahren seit dem Erscheinen von Ibsens „Nora" niemand gesehen oder gezeigt hat, daß die Tendenz dieses im Ethischen jedenfalls revolutionärsten Bühnenwerks des letzten Menschenalters sich klar und eindeutig ausgesprochen findet — in dem romantischen Märchendrama „Griseldis", das Friedrich Halm, Freiherr von Münch-Bellinghausen, anno 1835 erscheinen ließ. Das allzu glatt und weich fallende Gewand der Halmschen Verse kann doch dem scharfen Blick nicht verbergen, was das eigentliche Wesen dieses Dramas ausmacht: die entschlossene, fast schroffe Auflehnung, die unchristliche Empörung des menschlichen Selbstgefühls gegen die Nichtachtung der Individualität. Eine Frau zerreißt das staatlich und kirchlich geweihte Band der Ehe, weil sie erkennen muß, daß sie ihrem Gatten ein kostbares Spielzeug, kein gleichgeachteter Mensch war: dies ist der Inhalt von „Griseldis", wie von „Nora". Freilich verläßt Nora auch die Kinder, um sich in hartem Trotz ein neues eigenes Leben zu zimmern; die weichere Griseldis geht, trauernd in der Einsamkeit zu sterben, und nimmt ihren Knaben als Trost im Elend mit sich. Gewiß gewichtige, selbst innerliche Unterschiede; aber doch nicht mehr als was notwendigst einen Norweger von 1870 von einem Wiener von 1835 unterscheiden muß. Im Kern bleibt eine beinah wörtliche Übereinstimmung.

Halm fand eine durch und durch christliche Legende vor, von einer edlen Dulderin, der der eigene Gatte die schwersten Prüfungen auferlegt, die alles geduldig und treu erträgt und dann zum Lohn wieder in die liebenden Arme des von seinem Experiment befriedigten Gemahls gezogen wird. Und Halm folgt dieser Legende fast bis zum Schluß: seine Griseldis opfert alles, sich, ihr Kind, ihren Vater auf, um das scheinbar bedrohte Leben des Gatten zu retten; als sie dann aber erfährt, daß alles nur als ein Spiel zu ihrer Prüfung ersonnen sei, als der glückliche Schluß der Legende sich bereiten zu wollen scheint — da folgt im Drama ein auch künstlerisch sehr wohl gelungener Moment von ergreifender Schlichtheit. Griseldis spricht nur: „Ein Spiel, und ich!" — und nach einer langen Pause: „Es war ein hartes, tränenreiches Spiel!" — Dieser Moment entspricht aufs genauste dem Augenblick, da Nora zu begreifen anfängt, daß das erwartete Wunderbare nicht kommen will, da sie „mit steigendem Nachdruck" sagt: „Ja, jetzt beginne ich es ganz zu begreifen". Erst als dann die Akteure des frevelhaften Spiels das mißhandelte Weib mit Glückwünschen und Lobsprüchen überschütten, da brechen aus ihrer tiefbeleidigten Seele starke Worte hervor, Worte, die wiederum die erstaunlichste Ähnlichkeit zeigen mit denen der Nora, die den „Maskenanzug abgelegt" hat:

„Doch sprechen muß ich, denn es muß entschieden,
klar muß es sein; in Klarheit wohnt der Frieden.
Mein Herz war dein, du hast es nie verstanden;
es brach in deiner Hand! — Du konntest spielen
mit seiner reinen Glut, du konntest prahlen
mit seiner Treue, seinem Opfermut!
Du hast mich nie geliebt!"

(„Es ist dies eine Abrechnung, Robert. Ihr habt mich nie geliebt, es machte Euch Vergnügen, in mich verliebt zu sein. Du spieltest mit mir, wie ich wieder mit meinen Puppen spielte!" — sagt Nora.)

Schön, klar und fest formuliert sich dann der notwendige Entschluß der Griseldis, zu gehen, in den Worten:

„Du hast mich nie geliebt, und ohne Liebe —
War ich je würdig dein Gemahl zu sein,
wenn ich es bliebe?" — —

Dasselbe sagt Nora in einer leidenschaftlichern, nicht tiefern Wendung: „In dem Augenblick ward es mir klar, daß ich hier durch acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt habe. Ich kann mich nicht während der Nacht in der Wohnung eines fremden Mannes aufhalten."

Man sieht, die Übereinstimmung der Szenen geht bis zum Wortlaut, und der Hauptunterschied: daß Griseldis nichts gibt als die notwendige

Reaktion einer adligen Menschenseele auf eine ganz bestimmte Verletzung, während Nora mit plötzlichem Abstraktionsvermögen die allgemeine Unterdrückung ihrer Persönlichkeit, ja sogar ihres ganzen Geschlechts zur Diskussion stellt — dieser Unterschied begründet zweifellos für Halms Szene den künstlerischen Vorzug weitaus größerer psychologischer Wahrscheinlichkeit. Allerdings hat gerade das artistisch Unmögliche des Schlußaktes die große agitatorische Wirkung der „Nora" zu Folge gehabt; dies allzu Deutliche, allzu Abstrahierte mußte man verstehen — die in diesem Sinne weit mehr künstlerische, stillere „Griseldis" ging wenig beachtet vorüber.

Übrigens hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß das Problem der „Nora" — die Auflehnung des Menschen wider die Mißachtung, Versachlichung seiner Persönlichkeit — viel gewaltiger und tiefer schon gestaltet sei in Hebbels „Herodes und Mariamne". Und auch mit diesem großen Gedicht, das man wahrhaft das Evangelium des modernen Individualismus nennen darf, zeigt Halms „Griseldis" die augenfälligste Verwandtschaft. Percival, der Gatte der Griseldis, ist freilich kein Mann vom Wuchs des Herodes; nicht aus der Herrschsucht tiefster Leidenschaft stellt er das Leben der Geliebten in blutigem Ernst unters Schwert. Die Maße sind verkleinert: aus gereizter Eitelkeit und verliebter Neugier verwettet er in frivolem Spiel Glück und Ruhe der Gattin. Aber wenn man diesen Percival monologisieren hört:

„Ich prüf mein Schlachtroß, eh ich ihm vertraue,
Ich prüf des Schildes Wucht, der Klinge Härtung —
Und prüfte nicht mein Weib?"

so spürt man, daß es das ungeheure Verbrechen des Hebbelschen Herodes ist, das er begehen will: das Leben eines Menschen, eines mit Eigenwillen beseelten Wesens will er zu seinem Ding, zu einer verfügbaren Sache herabdrücken. Dies ist das Verbrechen, für das Mariamne die gewaltigen Worte findet, die recht klar zeigen, wie viel weiter sich das Hebbelsche Symbol als das Ibsensche Norasinnbild spannt:

„Du hast in mir die Menschheit
geschändet, meinen Schmerz muß jeder teilen,
der Mensch ist, wie ich selbst, er braucht mir nicht
verwandt, er braucht nicht Weib zu sein, wie ich."

Dies ist das Verbrechen, über das Griseldis klagt:

„O Percival, du hast mein Glück verwettet!
Ein Spielzeug war dir dieses treue Herz —
— — — — — — — — — — — —
Wenn auch in Dunkelheit, war ich geboren
der Willkür Spiel, der Laune Ball zu sein,
mit einem Wort gewonnen und verloren?"

Wie Herodes zerschellt denn auch Percival an der Tat maßloser Selbstherrlichkeit. Am Ende des Dramas ruft man ihm zu:

„Nun wohne einsam in öden Hallen,
dir selbst genug und in dir selbst zerfallen."

Auch an diesem Vergleich wird man erkennen können: so gewiß das Hebbelsche Kunstwerk durch das größere Sinnbild, die schärfere und tiefere Dialektik und schließlich durch die stärkere Gestaltungskraft der Worte den Vorrang vor dem Halmschen hat — so gewiß lebt doch in dieser „Griseldis" ein Wille zur Wertung der Lebenskräfte, eine Auffassung vom Sinn und Recht des Seins, die der Hebbelschen tief verwandt ist. Dies aber erweist zugleich, daß Halms Werk eine volllebendige Beziehung zur kämpfenden Gegenwart noch besitzt, weil in ihm schon die Kräfte der heutigen Entwicklung wirksam waren.

Wem durch dieses — wie mir allerdings scheint, wertvollste — Werk Halms erst einmal der Blick für die verborgene „Modernität" dieses Dichters geweckt ist, der wird leicht sehen, daß, wie natürlich, auch den andern Werken Halms dieser Geist seine Zeichen eingeprägt hat. Dem gesteigerten Empfinden Halms für die Würde der Persönlichkeit entsprach ein tiefes Gefühl für das Grauenhafte jener tiefsten Entwürdigung des Individuums, die wir „Prostitution" nennen. Von der Pathetik des berühmten „Fechters von Ravenna" mit seinem künstlichen, nichts Allmenschliches versinnbildlichenden Konflikt scheint mir eines nur heute noch lebendig: das in einigen Zügen vortrefflich gelungene Bild der prostituierten Männlichkeit dieser Fechter, dieser entadelten Individualitäten, denen Selbsthingabe Handwerk, Selbstbehauptung ein erloschener Trieb ist. Wie an dieser versklavten Seele der Weckruf der Mutter vergeblich rüttelt, wie diesem erschlafften Ich der Ruf zur königlichen Freiheit gleich einer fremden dumpfen Sprache klingt: das ist in einzelnem sehr erschütternd und müßte nur mehr vom zufälligen Stoff gelöst, ins Sinnbildliche geweitet sein, um Zentrum einer tiefen Tragik zu werden. Der feinste Zug ist die Kontrastierung dieses Gladiators mit einer weiblichen Prostituierten. Dies Dirnchen Lycisca, die wissender ist als die ahnungslose Tierheit des Fechters Thumelicus, findet auch Worte für das Schicksal dieser Enterbten der Persönlichkeit — wahrhaft tiefe Worte, wie sie so erschütternd einfach keine andre der unzähligen „Kameliendamen", die seither die Bretter erfüllten, gefunden hat.

„Ich bin kein Weib, ich bin ein Blumenmädchen;
Wir lieben nicht und werden nicht geliebt!
Und er — er ist kein Mann, er ist ein Fechter;
Die Peitsche schulte ihn; er kann gehorchen,
Doch wollen, wollen nicht!"

Mir scheint denn doch, daß dies Worte eines Dichters sind und zwar eines modernen Dichters — modern durch die Leidenschaft des hier

niedergelegten Persönlichkeitsgefühls, das aus der höhnenden Verzweiflung dieser Dirne nicht minder stark spricht, als aus dem stolzen Schmerz der Griseldis. —

Die subtilen Sonderheiten und Wandlungen von Individualitäten bis in die raffiniertesten Verschlingungen des Erotischen hinein, das Schwanken des Individuums zwischen Selbsthingabe und Selbstbehauptung im sexuellen Moment, das hat Halm auch sonst gereizt. Ein echt psychologisches Interesse am Behauptungskampf der Persönlichkeit traue ich dem Dichter der „Griseldis" auch dort zu, wo die meisten ihn von rein stofflich-theatralischen Gelüsten gelenkt glauben. Selbst im „Sohn der Wildnis", dem schon Hebbel so böse Worte gab und der vor allem für die junge Generation Halm zu einem theatralischen Thumann gestempelt hat, selbst in diesem, freilich konventionell versüßlichten Stück, spüre ich in manchem guten Zug, in mancher feinangelegten Szene die echte Teilnahme eines Dichters für die erotische Umschmelzung zweier starrtrotziger Persönlichkeiten. Es sind bei aller Mattheit der Ausführung doch die Probleme, die auch Kleist, auch Hebbel anlockten. Ein Stück wie „Wildfeuer" kommt trotz der konventionellen Drapierung des Jambendramas doch den kompliziertesten Gelüsten moderner Sexualpsychologen entgegen; und wenn man die märchenhafte Voraussetzung, ein Wesen von fünfzehn Jahren kenne sein Geschlecht noch nicht, einmal zugibt, so ist dies Heraufdämmern der Weiblichkeit in dem vermeintlichen Knaben, diese subtile, aber totale Revolution einer Individualität sogar mit großer Kraft gelungen. Und auch sonst eine beinah „dekadente" Neigung für Psychopathologisches. Das in fast allem andern höchst miserable Trauerspiel „Begum Somru" enthält die merkwürdige Gestalt eines nervenschwachen, ekstatischen jungen Prinzen, in dem ein altes Geschlecht ausstirbt. Im „Fechter von Ravenna" wird der geistige Verwesungsprozeß des Cäsaren Caligula mit scharfer Beobachtung und fast d'Annunzioscher Wollust der Details ausgemalt. Freilich ohne die sprachliche Kraft der Schilderung mit der, d'Annunzio ebenbürtig, heutige Wiener wie Hofmannsthal oder Beer-Hofmann derartiges gestalten können. Die Schule des Naturalismus, durch die die Kunst dieser Neueren gegangen ist und die sich größere Meister wie Kleist und Hebbel schon durch den Weg über Shakespeare selber schufen — sie hat Halm immerdar gefehlt. Er verfügte nur über die Mittel der Klassik, er hatte die runde Linie, die glatte Farbe und wollte doch schon vielfach die fluktuierenden grellen Impressionen moderner Seelen geben. Deshalb klafft in allen seinen Werken ein Abstand von Stoff und Ausführung, Thema und Darstellungsmittel, deshalb sind ihm immer nur Einzelheiten ganz gelungen, und vielleicht wird kein einziges seiner Werke als ganzes fortleben.

Bei alledem bleibt aber gewiß, daß er im Grunde seines Wesens nicht der Vergangenheit, sondern der Zukunft angehörte. Im Geistigen

wie im Sinnlichen strebte er schon nach Werten, deren Besitz die heutige Generation für ihr tiefstes Charakteristikum hält. Daß er seine Sache weich und zart und zaghaft führte, das war wohl, ebenso wie die halbromanische Art seiner Sinnlichkeit, spezifische wiener Art. Trotzdem in seiner Kunstform das Epigonentum überwiegt, gehört er doch nach Grillparzer zu den wichtigsten Ahnen des heutigen wiener Stils in der Literatur. Dichter wie Hofmannsthal und Schnitzler, wie Altenberg und Bahr haben ihn unbedingt in ihrem Stammbaum. So scheint mir, ist Friedrich Halm doch nicht so ganz tot und ist sogar ein wenig ein „moderner Dichter“. Julius Bab.

Empfindsame Zwiesprache.

Im alten Park, verlassen und kalt,
wandeln zwei Geister in Menschengestalt.

Ihre Augen sind tot, ihre Lippen sind müd:
ihr Wort ist vergeblich um Klang bemüht.

Im alten Park, verlassen und kalt,
geben zwei Schatten dem Einst Gestalt.

„Gedenkst Du der Wonnen, die uns erfüllt?“
„Ich weiß nicht — mein Blick ist von Nebeln verhüllt.“

„Und klingt noch mein Name Dir wunderbar?
Erschein ich im Traum Dir wie damals?“ — „Das war.“

„O Tage des Glückes, da wir uns umfingen!“
„Du sprichst von längst vergessenen Dingen.“

„Wie strahlte der Himmel dem seligsten Hoffen!“
„Der Hagel hat alle Blüten getroffen.“

So schritten sie hin durch erfrorene Haiden.
Die Nacht nur hörte die Worte der beiden.

Paul Verlaine.
Nachdichtung von Richard Schaukal.

Der einsame Weg.

Das wiedergeborene Auge sieht auf die verwandelte Dichtung und kann an nichts sicherer als an ihr ermessen, ob und worin es gereift ist. Das wäre ein Kritiker — sagte mir einmal ein berliner Theaterdirektor — eigentlich seinen Lesern schuldig: ihnen regelmäßig Rechenschaft zu geben von seiner Weiterentwicklung, seinen persönlichen Erlebnissen, seinen Eindrücken aus andern Künsten. Seitdem die Kritik nicht mehr gesetzgeberisch, sondern impressionistisch sei oder sein wolle, könne sich der einzelne Kritiker denen, die auf ihn blicken, garnicht faßbar genug machen. Es wäre die beste Erziehung des Lesers zur Selbständigkeit, wenn er gezwungen würde, sich von Mal zu Mal vorzuhalten: hier urteilt nicht eine gottähnlich unfehlbare Macht; hier urteilt ein Mann von bestimmter geistiger Herkunft, von eigentümlicher literarischer Bildung, von besonderm künstlerischen Geschmack, von einmaliger menschlicher Beschaffenheit; ich darf ihm nicht folgen, weil ich in alledem ein andrer bin . . . So sprach der kluge Theaterdirektor, dem es unlieb war, daß das Publikum sich von der ehrlichen Kritik vor einer schlechten Aufführung hatte warnen lassen. Unsereiner wird sich sträuben, seine Forderung zu erfüllen. Die Spuren schrecken. Erst in diesem Winter wieder hat Hermann Bahr für den bloßen Versuch eines solchen „Tagebuchs" Spott und Hohn geerntet. Nein, es gibt vorläufig noch viel zu wenig Leser, denen wir in diesem Sinne Rechenschaft schuldig wären. Wir sind sie nur uns selber schuldig und tun genug, wenn wir nach der öffentlichen Generalprobe, die das Lessing-Theater für sein wiener Gastspiel vom „Einsamen Weg" abgehalten hat, bekennen, nicht weshalb, worin Dichtung und Darstellung neu, worin sie unverändert gewirkt haben.

Auch diesmal ist jeder äußere Erfolg ausgeblieben. Aber Schnitzler hat die Intellektuellen wieder so in seinen Bann gezogen, daß ihn die Anteillosigkeit der Menge weder zu schmerzen braucht noch verwundern darf. Sein Mangel an Erfolg beruht zu einem Teil auf dem Mangel an grellen Schlaglichtern, die für den Durchschnitt das Dunkel seelischer Vorgänge erhellen. Denn worauf es einem Psychologen von der Art Schnitzlers ankommt, das sind nicht die Geschehnisse an sich, sondern die zarten Schwingungen, die durch die Geschehnisse in den beteiligten Menschen-

seelen hervorgerufen werden. Wie diese Menschenseelen sich zu einander bewegt haben, sich nah und näher gekommen und vor einander geflohen sind, um hinfort einen einsamen Weg zu gehen: da ist das bißchen Vorfabel der undramatischen Dichtung. Ihr Inhalt aber ist: wie sich Schleier um Schleier von eben jener Vergangenheit hebt, die die Vorbedingungen für das tragische Ende, den melancholischen Anklang der Dichtung geschaffen hat.

Schnitzler stimmt weich und leise eine Elegie an. Es herbstelt, das Laub fällt, und mit der Natur rüsten sich ein paar Menschen zum Sterben, nehmen andre, stillgefaßt, ihren Abschied von den Illusionen, dem Menschenglauben und der Hoffnung. Gealterte Augen blicken auf ein vergangenes Leben zurück und erkennen, daß es ein verlorenes Leben war. Junge Augen blicken seherhaft hell in eine Zukunft, die ihnen das Leben nicht lebenswert erscheinen laßt. Gegenseitige Schuldverstrickung löst sich, und Schicksale werden offenbar, die zwar die Herzen nicht brachen, aber ihnen einen Riß für immer gaben. Von vielen Lebenslügen und unerfüllbaren idealen Forderungen fallen die Hüllen, und gegenüber stehen sich, entblößt und traurig, „Betrogene und Betrüger". Der dieses Wort die Einsicht der Todesstunde eingibt, Frau Gabriele Wegrath, hat ihrem Gatten vor dreiundzwanzig Jahren einen Sohn geboren, auf den nach ihrem Tode Julian Fichtner Vaterrechte geltend macht. Diesem Maler sind in blühender Jugend Gelübde und bürgerliche Moral Mächte gewesen, denen sich sein individueller Freiheitsdrang durchaus gewachsen gezeigt hat. Jetzt aber, da seiner vereinsamten Seele die Schwungkraft verloren gegangen ist, möchte er auf den Trümmern der Vergangenheit ein letztes Glück ergreifen; will er weiter nichts, als seinem Sohn ein Vater sein. Er muß es erleben, wie das Bekenntnis seiner Vaterschaft ihm den Sohn, seinen bisherigen Freund Felix, entfremdet, der fühlt, daß man sehr wenig für einen Menschen getan hat, wenn man nichts tat, als ihn in die Welt setzen. Und Julian wird den Weg hinab so allein gehen, wie ihn alle gehen müssen, die „niemandem gehört haben."

Wieder ist es ein Todeskandidat, der in eine erklärende Reflexion faßt, was nicht ganz „verdichtet", das heißt, in Handlung der Charakteristik umgesetzt worden ist. Der Dichter Stephan von Sala ist es, dessen Verhältnis zu Felix Wegraths Schwester Johanna die zweite Handlung des Dramas bildet, dessen Nieder-

lage im Kampf um ein höheres Dasein die andere Hälfte der Dichtung ausfüllt. Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts hieß Sala William Lovell und Roquairol, bei Bourget heißt er Dorsenne und Armand de Querne. Diese Menschen — es kommt hier weniger auf die Unterschiede als auf das Gemeinsame an — waren nie jung und von jeher skeptisch, früh friedlos und schnell leergebrannt; hatten immer zu viel Wissen und zu wenig Willen, keinerlei Unmittelbarkeit, aber das verfeinertste Nervensystem von schmerzlicher Erregbarkeit. Sala ist der interessanteste. „Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten". Seine Selbstbeobachtung verwehrt ihm die Hingabe an den Augenblick. Jede Empfindung geht ihm zuerst ins Hirn, wird da zersetzt und erreicht selten das Herz. Seine Dramen müssen nicht nur Irenen Herms, der Schauspielerin von starken Impulsen und warmblütiger Naivität, schrecklich gewesen sein. Die Kühle seines Naturells hat einen Abgrund um ihn geschaffen, in den er am Ende versinkt. Über den feinschmeckerischen Kosmopoliten aber, der noch sein Sterben zu arrangieren weiß, wie er sein Leben arrangiert hat, erhebt sich am Ende die ernste, wenn auch arme Auffassung vom nahen, aber bestimmten Lebensziel, von der begrenzten Wirksamkeit als der Schlußsumme aller Weisheit und der sichersten Art von Glück.

Von Glück? Ach, die schlecht und recht auf der goldenen Mittelstraße im Dutzend geblieben sind, werden bei Schnitzler noch weniger glücklich als die Libertiner der Phantasie und des Fleisches, die doch ihre blauen Jugendsehnsüchte und ihre höchst erdhaften Genüsse gehabt haben. War dieser Ausblick die Absicht, oder ist dem Dichter die Physiognomie seines Stückes so verschwommen geraten, daß sein menschlicher Standpunkt nicht klar wird? Auch sonst entstehen ja bei ihm ethische Fragwürdigkeiten aus künstlerischer Schwäche. Wie Ibsen hat Schnitzler in den engen Grenzen räumlicher und zeitlicher Einheit aus Längstvergangenem nur die letzten Schlüsse ziehen wollen. Aber wem das gelingen soll, der muß die Kunst besitzen, mit der bei Ibsen die Vergangenheit und der Augenblick sich gegenseitig durchleuchten. Es ist nötig, daß Julian Fichtner seinem Sohn Felix erzählt, wie er sich vor vierundzwanzig Jahren benommen hat. Schnitzler kann den Maler seine Handlungsweise nur so schildern lassen, wie er sie als junger leichtsinniger Bursch gesehen hat, als wäre er inzwischen nicht vier-

undzwanzig inhaltreiche Jahre älter geworden. Dieser ironiebegabte Dichter findet nicht den Ton, der jene Tat zugleich berichtete und kritisierte. Erst nach dem Ruf: „Er ist gerichtet!" darf der Ruf: „Er ist gerettet!" ertönen. In der Schnitzlerwelt ist man schnell bereit, den andern, und noch schneller, sich selber zu verzeihen. Freilich gibt diese ethische Unbefangenheit der Dichtung ihren besondern Duft. „Das Klima der Begebenheit", wie Tieck zu sagen liebte, hat eine leichte Beigabe von Verwesungsgeruch. Morbidezzastimmungen schweben um das ganze Werk und um jede Zelle seines Baus, unendlich süß und von ergreifender Schwermut.

*

Die Vorstellung des Lessing-Theaters hat sich in den zwei Jahren seit der Premiere sehr vervollkommnet, um leider in einem entscheidenden Punkt aufs ärgste und ärgerlichste zu versagen. Eine Leistung wie Herrn Reichers Julian Fichtner kann Brahm nicht ohne schwere Schädigung für den Dichter, für den Schauspieler und für den Ruf des Theaters den empfindlichen Wienern vorführen. Das klingt bei einem so verdienten Schauspieler wie Übertreibung, aber man muß es erlebt haben. Herr Reicher hatte, wie gewöhnlich, keine Ahnung von seiner Rolle. Wenn er der Souffleuse, die sich im Lauf des Abends heiser schrie, glücklich einen Satz entwunden hatte, wälzte er ihn im schmalzigsten Pathos so lange breit, bis seine ängstlich gespannten Ohren den nächsten Satz ergattert hatten. Nun gibt es nichts Schädlicheres für dieses langsame Stück als eine weitere Verschleppung des Tempos und nichts Gefährlicheres für diese heikle Figur als Pathetik, und gar eine Pathetik, die nicht der Überzeugung, sondern der Gedächtnisschwäche entstammt. Herr Reicher ging darin so weit, daß selbst das berliner Publikum, das wenig Sonderverständnis für schauspielerische Arbeit hat, unruhig wurde. In Wien wird gepfiffen; wofern Brahm nicht rechtzeitig beweist, daß an seinem Theater Kunstfragen und nicht Personenfragen entscheiden.

Es ist schwer zu sagen, ob diese Folie nötig war, um Leistungen wie die Gabriele Wegrath von Frau Pauly und den Sohn Felix von Herrn Stieler sympathisch zu machen; ob auch ohne die Erinnerung an seinen Vorgänger Herrn Marrs Doktor Reumann wie ein ganzer Mensch gewirkt hätte. Die andern Gestaltungen können unbedenklicher bewundert werden. Sauer wird bescheidenen Seelenadel, wie er im Professor Wegrath, allen unsichtbar, lebendig ist,

für den Zuschauer immer überzeugend durchschimmern lassen. Die Triesch ist für problematische Seelen wie Johanna Wegrath geschaffen. Johanna ist unter den Wissenden und Nichtwissenden die Ahnerin. Die Triesch hat das Auge, das ins Unsichtbare blickt, und sie hat auch die jäh ausbrechende Leidenschaft einer ersten und letzten Liebe. Es war nicht ihre Schuld, daß man sich wieder nicht in Johannens Seelenleben einfühlen konnte oder wollte. Es ist freilich ebensowenig Schnitzlers Schuld, und ich begreife intelligente Kritiker nicht, die in vorwurfsvollem Tone fragen, warum Johanna eigentlich ins Wasser geht. Warum? Sala ist dem Tode verfallen, und sie erträgt den Gedanken nicht, den Geliebten zu überleben. Irene Herms ist von anderm Schlag, und die Lehmann, die ja sonst die Schlichtheit selber ist, trifft meisterhaft den Ton, um den eine Schauspielerin Leid und Freud lauter empfindet und forcierter äußert als jedes andre Menschenkind.

Das Glück und der Glanz der Vorstellung aber ist Bassermanns Sala. Vielleicht wird man in Wien, weil die Stücke sich im Motiv ähneln, an Sonnenthals Mortemer denken und die Art, wie dieser alte Junggeselle mit eindringlichen, beredten, aber maßvoll geregelten Geberden spricht, und wie seine ans Sündhafte streifende Galanterie und Schwerenötrigkeit sich höchst wolgefällig zu machen sucht, vielleicht wird man diese Art, weltmännische Geschmeidigkeit und die chevaleresksten Manieren nicht nur zu besitzen, sondern auch zu zeigen, der nördlicheren Absichtslosigkeit unsers Bassermann vorziehen. Das wäre schade, nicht für uns, aber für die Wiener, die, im modernen Drama, diesem Sala heute nichts entgegenzusetzen haben. Sala hat sich von Jugend auf bemüht, sein Leben zu schmücken, ihm Stil zu geben, er sei, woher er sei. Auf der Höhe dieses Lebens ist er mit der edelsten Kulturfinesse des Europäers umgeben. Er hat den bezaubernden Charme des Parisers und die überlegene Gemessenheit und Zurückhaltung des Engländers. Das vereinigt Bassermann mit der sublimsten Selbstverständlichkeit. Das allein aber wäre für diesen prachtvollen grauen Künstlerkopf zu wenig. Er ist auch von der Tragik lebenslänglicher Einsamkeit und von einer Poesie der Todgeweihtheit umwittert, die die Gestalt ganz ins Große rücken und eine Erschütterung von ihr ausgehen lassen, wie nur von den höchsten Gebilden der Kunst.

Bund der Bühnendichter.

IV.

Paul Schlenther.

Für uns Theaterdirektoren ist es am bequemsten, wenn einige große Verlagsfirmen wie Bloch und Entsch das Material zusammenhalten. Was bisher eine deutsche Société des Auteurs am Gedeihen gehindert hat, hängt vielleicht mit den besten und tiefsten Eigenschaften des deutschen Dichters zusammen.

Erich Korn.

Ich würde die Gründung einer „Gesellschaft deutscher Autoren" nach pariser Muster mit Freude begrüßen. Nur müßte diese Gesellschaft mit catonischer Strenge von einem Fachmann geleitet und von einem Areopag gebildeter Männer kontrolliert werden. Vorläufig müßte sich die Gesellschaft auf Deutschland und Österreich beschränken.

Die großen deutschen Verlagsfirmen sind durchaus ehrenhafte Institute, wirken aber, weil sie in erster Linie geschäftliche Unternehmungen sind und von Kaufleuten geleitet werden, denen das eigentliche Wesen deutscher idealer Kunst fremd ist, ungünstig und treiben zum Amerikanismus, der mit allen Mitteln bekämpft werden muß. Erhalten wir eine starke, objektiv geleitete, jedem Autor gleiches Recht zuteilende Gesellschaft, so werden die Verlagsfirmen auf das ihnen allein gebührende Feld der Propaganda verwiesen. Nur solche Firmen werden dann bestehen bleiben, die individuell für ihre Schützlinge eintreten. Und nur soweit hätten sie Berechtigung.

Um anderseits auch wieder die Theaterleiter vor Ausbeutung zu schützen, hätte die Gesellschaft darauf zu achten, daß nur übliche, anständige und ersichtlich erfüllbare Verträge zwischen dem Autor direkt und den Theatern abgeschlossen werden. Spezialbestimmungen dürften nur betreffs der Termine und künstlerischer Details zulässig sein. Die Tantièmen wären einheitlich zu normieren: zehn Prozent der gesamten Bruttoeinnahme inkl. Garderoben=, Abonnements=, Vorkaufgebühr etc. für ein abendfüllendes Stück. (Es beginnt leider von Jahr zu Jahr die Unsitte sich mehr und mehr einzubürgern, daß die Direktoren auf die Tantièmen drücken; anderseits versuchen erfolgreiche Autoren, mehr als zehn Prozent zu erjagen. Beides ist des Standes unwürdig!) Lächerlich geringe Konventionalstrafen, die man besonders jüngern Autoren in die Kontrakte schiebt, sind zu perhorreszieren. Damit würde auch das Prolongieren der Stücke von Saison zu Saison, ein ständiges Übel fast aller Bühnen, in Wegfall geraten. Jeder Theaterdirektor möge sich überlegen, was er tut. Er möge kein Stück annehmen, das ihm nicht voll gefällt. Hat er es aber angenommen, so ist er verpflichtet, das Stück zu richtiger Zeit künstlerisch aufzuführen. Hier würde die Gesellschaft eine überwachende Tätigkeit auszuüben haben. Es ist wohl selbstverständlich, daß die Gesellschaft künstlerische Unterschiede nicht machen darf. Sie hat dem Schwankfabrikanten dieselben Rechte wie dem ernsten Dichter zu gewährleisten. Gleiches strenges Recht für alle!

Man könnte hier vielleicht einwenden, daß durch eine solche Organisation die Direktoren noch vorsichtiger werden müßten, und jüngern Autoren der Weg noch mehr versperrt werden dürfte. Denn heute nimmt

man die Werke junger Autoren versuchsweise an und führt sie gelegentlich doch einmal auf. Das ist aber nur ein Trugschluß! Gerade für junge Autoren ist es von Wichtigkeit, gut und ehrenvoll aufgeführt zu werden. Sie werden vielleicht noch länger warten müssen; aber ihr Erfolg wird dann größer sein, und sie werden doch besser zum Ziel kommen, wenn ihre Werke in völlig ebenbürtiger Weise angenommen und aufgeführt werden. Alle geschäftlichen Stückchen und Reißereien, die von manchen Agenten beliebt werden, sind in der Kunst durchaus von Übel. Je gleichmäßiger, ernster und strenger verfahren wird, umsomehr hat das wirkliche Talent Aussicht, durchzudringen. Mit der Zeit dürfte sich das Niveau der Theaterkunst von selbst heben! Die deutschen dramatischen Dichter werden zu der Stellung gelangen, die ihnen gebührt. Die Roheit und Flegelei, mit der man in den Bureaus (selbst der ersten Theater) die Dichter, besonders jüngere und nicht aufgeführte Dichter zu behandeln wagt, würde sehr bald einem anständigen, gesitteten Benehmen Platz machen.

Es wäre so leicht zu erreichen! Es brauchten nur einige namhafte und oft gespielte Schriftsteller vorangehen, vor allen: Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, Fulda usw., und die Gesellschaft könnte noch in dieser Saison gegründet sein. Ein ideales Bollwerk gegen den materiellen Amerikanismus! Ich halte es geradezu für eine Ehrenpflicht der oben genannten Autoren, diese Vereinigung durch ihren Vorantritt ins Leben zu rufen. Ich schlage vor, sobald als möglich eine Versammlung deutscher dramatischer Autoren und Komponisten nach Berlin einzuberufen.

Adolf Sliwinski (Inhaber der Firma Felix Bloch Erben).

Ich möchte nur etwas Allgemeines bemerken. Soweit in den Antworten dieser Umfrage von verschiedenen Parteien gesprochen wird, dürften die Voraussetzungen der Urteile, der Zufriedenheit und der Unzufriedenheit, schwerlich auf gleicher Grundlage beruhen. Zumal bei den Autoren in ihrem Verhältnis zum Verleger kommen die verschiedensten psychologischen Momente in Betracht. Ferner fehlt den meisten Autoren jede Möglichkeit des Vergleichs. Sie kennen wohl weder zur Genüge den Betrieb des deutschen Theaterverlags noch den der Société des Auteurs in Paris; sie dürften ebensowenig vertraut sein mit den Erfahrungen, die die französischen Autoren mit der Société und anderseits mit ihrer Vertretung in Deutschland durch deutsche Verleger gemacht haben; sie dürften endlich kaum davon unterrichtet sein, welche Assoziationsversuche früher bereits von deutschen Autoren unternommen worden sind und warum sie mißglückten. Was aber die Verleger betrifft, so wird die Rede pro domo in diesem Falle immer zugleich die der — einzigen Sachverständigen bleiben. Aus diesen und andern Gründen bezweifle ich, daß aus „der Gegenüberstellung der Anzahl Zufriedener und Unzufriedener“ überhaupt ein Schluß auf die Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Theateragenturen wird gezogen werden können. Jeder anständige Verleger wird, eben weil er interessiert ist, die ideellen und die materiellen Interessen seiner verschiedenen Klienten besser fördern als eine wie immer geartete Institution.

Hans Ostwald.

Meine Erfahrungen haben mir den Glauben, daß Vertriebs-Agenten dem Autor und der Literatur viel nützen können, gründlich genommen. Wir alle wissen, daß wir die ersten entscheidenden Annahmen von Bühnen-

stücken in der Regel uns selbst zu danken haben. Und manche der spätern Aufführungen danken wir ebenfalls nur uns — und dem Stück und dem Erfolg, den es bei der vom Autor erreichten Erstaufführung erzielte. Ja, der Autor setzt oft günstigere Bedingungen durch als der Agent — der es oft vernachlässigt, einen Erfolg richtig auszunutzen. Auch gibt der Agent sich fast nie die Mühe, einem unerfahrenen Autor ernsthaft zur Seite zu stehen und ihn über mögliche Vorteile und Nachteile aufzuklären. Und von der Mäcenatenrolle der Agenten bleibt auch nichts übrig bei näherer Untersuchung. Wem geben sie wirkliche Vorschüsse? Nur dem im allgemein üblichen Handwerksmaterial der Bühne geschickt Hantierenden. Der kann dann rechtzeitig mit neuen Stücken antreten, während der ernsthaft um Kunst Ringende die göttlichen Stunden der Glut ungenutzt verlöschen lassen und Brot mahlen muß. Er bekommt nur das als „Vorschuß", was schon längst von den Bühnen beim Agenten abgeliefert worden ist. So hat er keinen materiellen Vorteil — und die Kunst den Schaden. Weil ich aber weiß, daß jede einem Künstler zufließende Silbermark sich in künstlerisches Gold umwandeln kann, bin ich für eine Genossenschaft deutscher Autoren, die ja auch keine Vorschüsse wird gewähren können, die aber den teuern Zwischenhändler ausschließen und die Theater und die Aufführungen besser überwachen wird, und die im Stande ist, manchem Manöver der Agenten zu Gunsten des einen und zum Schaden des andern Stückes ein Ende zu machen.

Wenn auch einige „klare" Köpfe sich über einen Zusammenschluß auf recht amüsante Weise lustig machen, wenn auch andre meinen, hier handle es sich nur um Einzelinteressen, die also auch von Einzelnen vertreten werden müssen — so wird die Vereinigung doch kommen. Die gemeinsamen Interessen überwiegen die Einzelinteressen. Und wo die ganze Welt um uns herum in der Gruppenbildung begriffen ist, wo wir zur Erkenntnis der Anpassung und des Zusammenschlusses im ganzen Weltgebilde gekommen sind, werden wir Literaten uns nicht ausschließen können. Trotz den klaren Köpfen, trotz den Spöttern. Verstand doch auch einmal so ein Spötter, der alte Fritz, die neue deutsche Literatur nicht, die doch schließlich für die deutsche Kultur mehr bedeutete als seine Sottisen.

Cäsar Flaischlen.

Es ist scherzhaft, mit welcher Regelmäßigkeit immer aufs neue die Frage nach Abschaffung oder Reformierung eines „Zwischenhändlerstandes" auftaucht. Einmal soll es den Verlegern, dann den Sortimentern und, zur Abwechslung, nun den Bühnenverlegern an den Kragen gehen — hängt sie! hängt sie! und das Vaterland ist gerettet.

Alle diese Organisationen aber, meine ich, sind entstanden, weil sie zu irgend einer Zeit entweder zweckmäßig oder bequem, ja vielleicht notwendig waren — sonst wären sie überhaupt nicht da, wie so vieles andre, was nicht da ist.

Daß sich vom Standpunkt einer idealen Weltverbesserung aus diesen ganzen Organisationen allerlei Mängel mit Berechtigung entgegenhalten lassen, ist selbstverständlich! Was wäre nicht reformbedürftig?!

Man könnte schließlich, um den Arbeitslohn für die eigene Tasche zu sparen, auch Schneider und Schuhmacher abschaffen und sich zusammentun und Hosen und Stiefel selber machen. Wenn infolgedessen weniger geschrieben und gedruckt würde, so hätten solche Bestrebungen mancherlei für sich . . .

Solange jedoch die Welt ist, wie sie ist, und trotz allen Vereinfachungen immer komplizierter und immer weitläufiger wird, solange stehe ich für mich auf dem alten alttestamentarischen Standpunkt Moses: Du sollst dem Ochsen, der da drischet, das Maul nicht verbinden!

Heinz Tovote.

Ich bin noch zu sehr Neuling, als daß ich aus persönlicher Erfahrung sehr viel beisteuern könnte. Trotzdem kann ich mir nicht vorstellen, wie ein Schriftsteller, der meistens schon wieder bei einer neuen Arbeit ist, Zeit und Muße finden sollte, sich mit all den Anfragen, Kontraktabschlüssen, Tantièmeneinziehen und sonstigen Unannehmlichkeiten zu befassen, die sich bei der Unterbringung eines vor Zeiten geschriebenen Stückes ergeben.

Herr Trebitsch steht, glaube ich, zu sehr auf dem Standpunkt des Übersetzers, der als Agent des fremden Autors tätig ist. Der Übersetzer ist freilich der denkbar beste Agent; für ihn gilt alles, was Herr Trebitsch in seinem Artikel sagt. Der Autor selbst aber kann sich auf die Dauer schwerlich mit all den kaufmännischen Dingen belasten, die ein Vertrieb an die großen und kleinsten Bühnen mit sich bringt; er kann nicht zugleich Verfasser und Herold und Ausrufer seines Werkes sein. Da bedarf es des Mittlers.

All die seltsamen Erfahrungen, die man mit einer dramatischen Arbeit machen kann, wirken zudem nicht immer förderlich auf die allgemeine Gemütsstimmung und Schaffenskraft, so daß man am besten tut, diese unerquicklichen geschäftlichen Mühen auf andre Schultern abzuwälzen.

Der junge Autor ohne Erfahrung wird ohne einen Agenten nicht fertig, und der erfolgreich eingeführte Autor bedarf seiner noch mehr, da die Arbeitslast sonst eine zu große wäre, und ein Sekretär kaum das Bureau eines tüchtigen Verlegers ersetzen kann, wie Herr Trebitsch meint. Das persönliche Moment spricht da in gutem wie im schlechten Sinne mit — daß demgegenüber eine unpersönliche Genossenschaft vorzuziehen wäre, möchte ich bezweifeln.

Walter Kronecker.

Verschwinden können die von Herrn Trebitsch offengelegten Zustände, welche, wir wissen es alle, nicht übertrieben sind, nur dann, wenn sich die Bühnenautoren in möglichst großer Anzahl zu einer arbeitsamen und energischen Vereinigung zusammenschließen.

Wird eine solche Vereinigung kommen? Der deutsche Schriftsteller neigt nicht sehr zum Bilden straffer Gemeinschaften. Kommt sie aber, wie wird sie tätig sein? Welches Arbeitspensum wird sie bewältigen können und bewältigen? Wird es ihr vor allem gelingen, einen Einfluß dahin auszuüben, daß die Kontrolle und Prüfung der bei einem Theater eingehenden Stücke eine sorgfältigere wird, vielleicht durch Mitgabe eines von guten literarischen Namen erstatteten Vorgutachtens? Das wäre eine für Autoren, Bühnenleiter und — nicht zuletzt — Publikum vitale Frage.

Otto Fuchs-Talab.

Ich kann nur sagen, daß jeder Schriftsteller, der das Wesen der Société des Auteurs kennt, nämlich die glatte und klaglose Abwicklung aller geschäftlichen Dinge, wünschen muß — ob er nun mit den bei uns herrschenden Einrichtungen im Vertrieb von Bühnenwerken bessere oder schlechtere Erfahrungen gemacht hat — daß eine gleiche oder ähnliche Institution in Deutschland-Österreich geschaffen werde.

Zurückzahlungen an der Theaterkasse.

Wenn auch nicht das ganze Volk der Theaterbesucher aus Theaterschwärmern besteht, so kann man immerhin ermessen, was für ein Schlag es für so und so viele Leute ist, wenn ihr Liebling, der in der angekündigten Vorstellung beschäftigt sein sollte, nicht auftritt. Das lesen die — meist weiblichen — Theaterschwärmer auf den bekannten roten Zetteln, die in solchen Fällen die Plakate der Litfaßsäule bedecken. Sie gehen zur Kasse und verlangen ihr Geld zurück.

Es kann aber auch ernsthafte Theaterbesucher geben, die sich, aus allerdings andern Gründen, auf den Standpunkt der jungen Mädchen stellen. Sie sahen auf dem Zettel, daß Herr X. die und die Rolle spielt. Seine, nur seine Auffassung interessiert sie, und kein Ersatz vermag sie zu befriedigen.

Muß in diesen Fällen der Kassierer das Geld zurückzahlen?

Der Kauf eines Theaterbillets ist kein eigentlicher Kauf. Die Aushändigung des Billets ist ein Zeichen dafür, daß man mit dem Theaterdirektor einen Theaterbesuchsvertrag abgeschlossen hat. Meist will man, wenn man nicht nur einen Abend totschlagen will, ein bestimmtes Stück in bestimmter Besetzung sehen. Dazu wird in den Zeitungen ein Wochenrepertoire veröffentlicht, dem für Neuheiten oder Neueinstudierungen die Rollenbesetzung beigegeben wird. Außerdem werden täglich Plakate an die Säule geheftet, auf denen die Besetzung jeder einzelnen Rolle genau angegeben wird. Das ist von Bedeutung. Mit diesen Plakaten verspricht der Direktor, daß an einem bestimmten Abend das angezeigte Stück in der angezeigten Besetzung in seinem Theater gespielt werden wird. Auf diese Ankündigung hin kauft man ein Billet, in der Erwartung, daß der Direktor das Stück in der verheißenen Besetzung geben, daß er also seinen Vertragspflichten nachkommen werde. Aendert er die Besetzung, gleichgültig aus welchem Grunde, so erfüllt er nicht den Vertrag. Die Theaterbesucher haben die Billets unter der bestimmten Voraussetzung gekauft, daß das Stück so gegeben werden wird, wie es angezeigt worden ist. Geschieht das nicht, so erfüllt der Direktor den Vertrag nicht; die Theaterbesucher brauchen ihn also auch nicht zu erfüllen. Und da sie vorgeleistet haben, können sie den Vertrag rückgängig machen und das Geld für das Billet zurückfordern.

Wenigstens im allgemeinen. Man wird nämlich auch nicht übersehen dürfen, daß die Einräumung eines solchen Rechts auf Rückempfang des Billetpreises seine Bedenken haben kann. Wenn es sich um den Träger einer Hauptrolle handelt, so wird man unbedenklich den Eintrittspreis zurückfordern dürfen; nicht aber auch schon, wenn es sich um kleinere Rollen handelt. Das ist freilich nicht so aufzufassen, als wenn das Recht die großen Künstler schützt, während es die kleinen vernachlässigt. Diese

Entscheidung ergibt sich vielmehr daraus, daß die Besetzung der Hauptrollen sehr häufig für den Willen des Besuchers, ins Theater zu gehen, ausschlaggebend ist. Geht jemand wegen eines bestimmten Künstlers ins Theater, selbst wenn dieser nur eine kleine Rolle spielt, so kann auch er die Rückgängigmachung des Vertrages, also die Herauszahlung seines Geldes, fordern. In solch einem Falle können sich Schwierigkeiten besonders dadurch ergeben, daß man es unterläßt, auch die Umbesetzung kleinerer Rollen zu veröffentlichen. Es geht z. B. jemand ins Theater, um Herrn A. in einer kleinen Rolle zu sehen. A. soll im vierten Akt eine Episode zu spielen haben, von der sich gerade sein Freund B., der deshalb ins Theater geht, viel verspricht. B. ist höchlichst erstaunt, als A. nicht auftritt. B. kann in diesem Fall sein Eintrittsgeld zurückverlangen, ohne vertragsmäßig dazu verpflichtet zu sein, irgend ein Entgelt für die mitangesehenen vier Akte zu zahlen.

Ebenso ist es, wenn ein Gast für die Vorstellung in Aussicht gestellt ist. Es ist ganz selbstverständlich, daß viele, wenn nicht die meisten Theaterbesucher, den Theaterbesuchsvertrag mit Rücksicht auf den Gast abgeschlossen haben. Dann ist eben die wesentlichste Voraussetzung, unter der die Besucher den Besuchsvertrag abgeschlossen haben, nicht erfüllt.

Aus dem bereits Gesagten folgt auch, daß die Absetzung eines Stücks und die Aufnahme eines neuen Stücks in den Spielplan des Abends die Zurückforderung des Betrages für das gekaufte Billet rechtfertigen. Wenn ein Stadttheater heute „Faust" und am nächsten Tage „Charleys Tante" gibt, so wird es diejenigen, die Faust sehen wollten, nicht gerade befriedigen, daß wegen irgend einer Indisposition des Charakterspielers, der den Mephisto spielen sollte, heute „Charleys Tante" und morgen „Faust" gegeben werden soll. Das hört sich durchaus selbstverständlich an. Zweifelhafter sieht es dann aus, wenn an einem Abend vier Einakter gegeben werden sollen. Kann auch nur einer nicht zur Darstellung kommen, so ist niemand verpflichtet, die übrigen anzusehen, wenn es ihn gerade interessiert hätte, einen bestimmten, sich durch alle vier Einakter ziehenden Grundgedanken des Autors zu entdecken.

Es ergibt sich noch eine Frage. Wenn der Direktor eine Faustaufführung ankündigt, so erwartet man eine Aufführung des ganzen Werks. Schon nach den ersten Akten bemerkt man, daß es sich um eine Bühnenbearbeitung handelt. Kann man auch in diesem Falle sein Geld zurückverlangen? Würde man dies bejahen, so könnte sich ein Theaterdirektor vor Prozessen überhaupt nicht retten, denn es gibt wohl kaum ein dramatisches Werk, das nicht irgend welche Kürzungen aufwiese. Man muß, da man als allgemein bekannt voraussetzen darf, daß die Dramen einer Bühnenbearbeitung unterzogen werden, annehmen, daß sich jeder Theaterbesucher mit den von dem Direktor vorgenommenen Veränderungen des Bühnenwerks einverstanden erklärt. Dr. Richard Treitel.

Die wunderbare Gnade der Göttin Kwannon.

Das Drama, das hier einem größern Publikum zugänglich gemacht wird, erschien in den „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens", Tokio, einer nicht eben billigen Zeitschrift, die wegen ihres meist fernliegenden Inhaltes nur von einem ganz engen Kreis gelesen wird. Doch diese zarte, leuchtende kleine Blume verdient es, von der etwas staubigen Umgebung befreit zu werden und die Luft der bunten Welt zu atmen.

K. Florenz, Professor an der Universität Tokio, auf dessen wundervolle Übersetzung japanischer Dramen und Gedichte ausdrücklich hingewiesen sei, und der jetzt eine japanische Literaturgeschichte erscheinen läßt, gibt eine Einleitung zu dem von Okamoto verdeutschten Werke der Frau Kako Chiga. Wir haben es nicht mit einem echten Drama zu tun, sondern mit einem Joruri, einer Art „dramatischen Monodie". Es wird von einem einzigen Schauspieler abwechselnd in Gesang und Deklamation vorgetragen. Eine zweite Person begleitet den Gesang auf einem Shamisen, der japanischen dreisaitigen Gitarre. Einstmals fiel diese begleitende Musik weg. Statt dessen schlug der Sänger den Takt auf einem vor ihm stehenden Pult. Im siebzehnten Jahrhundert trat das Joruri in eine neue Stufe seiner Entwicklung. Es wurde mit dem Puppentheater verbunden, und dieses Puppentheater, auf dem erst tönerne, dann kunstvoll gegliederte Holzpuppen auftraten, spielte in der Tokugawa-Zeit, den zweihundert Jahren vor der modernen Ära Japans, eine große Rolle. Die Blütezeit in Osaka und Kyoto dauerte etwa hundert Jahre; dann verfiel das Joruri, wich immer mehr dem echten Drama: lebendige Schauspieler traten an die Stelle der Gliederpuppen.

Jeder bedeutende Joruri-Sänger hatte eine eigene Weise, in der er seinen Text vortrug. Florenz vergleicht diese Art treffend mit der Art der Meister der spätern höfischen Lyrik Deutschlands. Doch noch viele andre lehrreiche Analogien wären anzuführen. Denkt man nicht an die Anfänge des griechischen Dramas? Ist das Rezitativ nicht dem griechischen Chor verwandt? Sind erst diese vergleichenden Forschungen vorgenommen, dann werden sich wichtige Resultate für die Entstehung und Entwicklung des Dramas überhaupt ergeben.

Unser Joruri ist ganz modern. Frau Kako Chiga ist die Gattin eines Shamisenspielers. Zum Verständnis muß noch ein Wort über die Göttin Kwannon gesagt werden. Kwannon oder Avalokitesvara ist die Göttin der Barmherzigkeit. Unzählige Mal wird sie in der Malerei und Plastik der Indier, Chinesen und Japaner dargestellt, sitzend auf einem weißen Elefanten, in hieratischer Stellung, mit mehreren Gesichtern und unendlich vielen Armen, ein Zeichen ihrer unendlichen Hilfsbereitschaft. Sechsundsechzig Tempel sind ihr geweiht. Wer zu einem von ihnen pilgert, hat ein hochheiliges Werk getan. Durch frommes Beten zu Kwannon kann der Gläubige von den Folgen seiner Sünden in einer der Welten für die kommenden Welten befreit werden. Auf diesem buddhistischen Wunderglauben beruht die rührende Begebenheit unsers Gedichts.

In unsrer Zeit, wo es scheint, als denke man in Japan nur an Maschinen, Soldaten und Mordwerkzeuge, möge diese kleine Szene an

eine andre Seite der Volksseele Jamatos erinnern, wie sie uns auch in den großen Werken der bildenden Kunst entgegentritt: fromme ehrfurchtsvolle Scheu vor der heiligen Macht der Götter, Achtung und innige Liebe zwischen Mann und Frau, wie sie im ganzen Orient nicht wieder vorkommt, dazu eine feine Empfindung für die Schönheit und Stimmungsmacht der Natur und nicht zuletzt die Fähigkeit, sich in bilderreicher Sprache, wenn auch kindlich, so doch klar und einfach auszudrücken.

Dr. William Cohn.

* * *

Sawaichi, ein armer Blinder.
Osato, seine treue Frau.
Ein Engel.

Wohnzimmer im Hause des Sawaichi in der Stadt Tosa unweit Tsubosaka. Nach der Verwandlung: Landschaft an der steilen Tsubosaka; Straße und Tempel der Kwannon.

Rezitativ. O Traum, bist eine wirkliche Welt du?
O wirkliche Welt, bist du ein Traum?
Wir leben in der Welt
Und nennen sie einen Traum;
Und doch ist sie kein Traum,
Nein, wirklich Seiendes.

In der Provinz Yamato befindet sich die steile Straße Tsubosaka, und nicht weit davon liegt Tosa, wo ein Blinder namens Sawaichi wohnt. Er ist ein biederer Mann, besitzt aber nichts als die kärglichen Mittel, die er durch Unterricht im Harfen- und Gitarrenspiel sich erworben hat. Also lebt er sehr ärmlich, und seine Frau Osato trägt zum Lebensunterhalt durch Nähen, Flicken und Waschen von Kleidern bei. Ihr Leben ist so eintönig wie der Schall des runden Holzblocks, wenn ihn die Frau mit dem Holzhammer schlägt, nachdem sie das gewaschene Kleid darauf gelegt hat.

Da singt Sawaichi mit Gitarrenbegleitung:

Der Vogel singt im Walde,
Die Glocke schallt über das Feld.
Es packt ein altes Sehnen
Die schmerzerfüllte Brust,
Und in den Bach der Liebe
Rinnt Träne hin auf Träne.

Osato (lächelnd). Sawaichi, du bist ja heute so fröhlich und spielst die Gitarre so lustig!

Sawaichi (sich zu ihr wendend). Osato! glaubst du, daß ich fröhlich bin?

Osato. Ja freilich.

Sawaichi. Hm, das ist durchaus nicht der Fall. Der Schmerz wird mir immer von neuem lebendig, es wiederholt die Klage des Lebens labyrinthisch irren Lauf — o, besser wäre der Tod!

Osato. Ei wie!

Sawaichi. Nein! ein großer Schmerz ist in meiner Brust verborgen, so daß ich am liebsten aus dieser Welt gehen möchte. Osato,

setze dich zu mir und gib mir Antwort auf eine Frage; jetzt ist es gerade die rechte Zeit. Ach! die Zeit vergeht immer so schnell wie ein Pfeil, der dem Bogen entflieht. Es sind nun schon drei Jahre vergangen, seitdem wir zusammenleben, und wir lieben uns seit der Zeit unsrer Kindheit. Und doch hast du jetzt ein Geheimnis vor mir. Ich bitte dich, sage mir alles offen!

Rezitativ. Unter diesen Worten verbirgt sich ein tiefer Sinn, aber Osato versteht ihn nicht.

Osato. Was sollte das sein, Sawaichi? Während der drei Jahre unsrer Ehe glaube ich dir nichts verborgen zu haben. Aber da du mißtrauisch gegen mich zu sein scheinst, so sage mir doch, was du im Herzen hegest.

Sawaichi (etwas erzürnt). Nun, dann werde ich es dir sagen.

Osato. Sags, was es auch sei!

Sawaichi. Osato, höre mich an! Drei Jahre hindurch hast du keine einzige Nacht mit mir auf meinem Lager geruht. Du hast gewiß Grund, mich zu verabscheuen, da ich, durch die Blattern entstellt, zu einem so häßlichen Krüppel und Blinden geworden bin. Gestehe mir nur und verhehle mirs nicht, daß du einen andern Mann liebst; ich werde dir nicht zürnen. Wir sind ja Vetter und Base: ich hörte immer von deiner Schönheit — ich hatte mir vorgenommen, niemals eifersüchtig zu sein. O liebe Frau, bitte, laß mich alles wissen!

Rezitativ. Indem er dies sagt, rinnen dem Schmerzüberwältigten die Tränen aus den Augen, und er schluchzt, obgleich er so mannhaft spricht.

Osato (indem sie ihn leidenschaftlich umarmt und weint). Du Ungetreuer, hältst du mich für ein Weib, das leichtsinnig ihren Mann verlassen und mit einem andern eine Ehe schließen könnte? Glaubst du, daß ich eine Unwürdige sei? O, ich kann dich nicht begreifen, dich nicht verstehen. Seitdem ich von den Eltern den letzten Abschied nahm, stand ich unter der Obhut des Onkels und ward mit dir erzogen. Damals nannte ich dich meinen Bruder; du warst drei Jahre älter als ich, und ich lebte mit dir glücklich und zufrieden. Aber, o weh, du wurdest von den scheußlichen Blattern befallen und wurdest blind; dazu wurden wir immer mehr und mehr von Armut geplagt. Aber bis ins Feuer oder Wasser, bis in die Nachwelt bestimmte ich dich zu meinem Manne. Wenn die Morgenglocke vier schlägt, gehe ich heimlich hinaus — ganz allein und den einsamen Bergweg nicht scheuend — zur Kwannon von Tsubosaka und bete, daß deine Augen durch der Göttin Gnade wieder geheilt werden. Obwohl ich schon über drei Jahre voll Andacht bete, ist bis jetzt keine göttliche Hilfe sichtbar. Eben jetzt klagte ich über die Unbarmherzigkeit der Göttin. Aber die Worte, die du jetzt gesprochen hast, ohne zu wissen, wie sehr ich für dich besorgt bin: daß ich einen andern Mann liebe, sie zeugen von allzugroßer Eifersucht und Argwohn gegen mich.

Rezitativ. Diese Worte sind gewiß wahr und zeugen von einer schönen weiblichen Gesinnung. Sawaichi hört die treuherzigen Worte seiner Frau, weiß nichts zu erwidern und weint.

Sawaichi. Ach! liebe Frau, ich weiß nichts zu sagen und bitte dich um Verzeihung; was ich eben gesagt, war Torheit. Ich habe nicht gewußt, daß du mir so treu bist.

Rezitativ. So spricht er, die Hände ringend und weinend, daß die Tränen den Ärmel benetzen.

Osato. O welche Freude! Eine Entschuldigung brauchst du nicht vorzubringen; ich habe keinen Wunsch auf dieser Welt, als daß dein Argwohn sich lege.

Sawaichi. Nein, nein! wenn du so sprichst, muß ich mich vor dir schämen. Aber meine Augenkrankheit wird nie wieder geheilt werden, wenn du auch noch so andächtig zur Göttin betest.

Osato (erstaunt). Ei, was sagst du? Alles, was ich für dich getan habe, daß ich jahraus jahrein jede Nacht, bei Regen, Schnee und Frost, barfuß nach dem Tempel von Tsubosaka gewandert — es ist nur zu deinem Heil geschehen.

Sawaichi. Ja nun! dein treues Herz, das zu den Göttern so großes Vertrauen hat, ist zwar gut und edel; doch daß ich in dieser langen Zeit gegen dich eine so niedrige, argwöhnische Gesinnung hegte, ist zu beschämend, so daß mir dafür sicherlich göttliche Strafe zuteil werden wird, nicht aber göttliche Gnade und Gesundung dieser Augen.

Osato. Ei was, mein Leben für das deinige — mich soll der göttliche Zorn treffen, nicht dich! — und du solltest deine Gedanken auf etwas Besseres richten, als leere Worte zu sprechen; rufe mit mir die Hilfe der Göttin an!

Rezitativ. Die treuherzige Sorge des Weibes ist wirklich lobenswert.

Sawaichi (unter Tränen). O meine liebe Frau! Die Allgewalt der Götter kann selbst einen vertrockneten Baum wieder blühen machen. Dies umflorte Auge — ein verdorrter Baum — kann auch wieder durch Gottes Barmherzigkeit sich öffnen! Aber die Sünde wurzelt tief in meiner Brust! auch ich hoffe, daß wenigstens in der künftigen Welt die Blüte . . . . (leise) Liebe Frau! führe mich jetzt an der Hand, damit ich selbst nach dem Tempel gehe und bete! Wohlan, wohlan!

Rezitativ. Die Frau hört hocherfreut die Worte ihres Mannes, gibt ihm den schlanken Stab in die Hand, und beide begeben sich, ohne erst ihre Kleider zu wechseln, nach dem Tempel von Tsubosaka, wo sie früher inbrünstig die Göttin um Hilfe gebeten hatten.

Verwandlung.

(Szene am Abhang Tsubosaka.)

Rezitativ. Es gibt eine Tradition: Der Tempel von Tsubosaka, worin ein Bild der Göttin Kwannon steht, wurde von dem fünfzigsten Kaiser Kwammu gestiftet, als dieser im Palast der alten Hauptstadt Nara von einer heftigen Augenkrankheit befallen worden war. Der damalige Priester Doki betete während hundertsieben Tagen zu der Göttin und erlangte dadurch Genesung für die Augen des Kaisers. Es ist also ein berühmter Ort und wird noch heute als die sechste von den dreiunddreißig Kultstätten der Kwannon in den westlichen Provinzen verehrt.

Nun kommen Sawaichi und seine Frau, ein frommes Lied singend, die steile Straße herauf nach dem Tempel.

Osato. Sawaichi! Vor allem muß man zur Göttin beten, doch wenn du so trübsinnig bist, werden deine Augen nicht gesunden, sondern noch schlimmer werden, denn Krankheit entsteht allgemein aus trüben Gedanken. O, wie würdest du mir gefallen, wenn du jetzt dein altes Lied sängest, um in dieser traurigen Zeit deine Schwermut zu vertreiben.

S a w a i c h i. Gut! Die Augen werden sich verschlimmern, wie du sagst, wenn ich mir Sorgen mache. Ja, jetzt singe ich, um die Melodie zu üben — es hört doch niemand? — es kann hören, wer will. — (Er singt die Melodie.)

Das Mitleid, erweckt es Leid?
Das Leid, erweckt es Mitleid?
Das Leben ist so vergänglich
Wie der perlende Tau . . . .

Ach Gott! Die Fortsetzung ist mir soeben entfallen, da mein Fuß gestrauchelt ist.

R e z i t a t i v. Mit einander scherzend betreten sie die Haupthalle des Tempels.

O s a t o. Sawaichi! Da sind wir.

S a w a i c h i. Ach, stehen wir hier schon vor der Göttin Kwannon? Dank dem erhabenen Buddha!

O s a t o. Lieber Mann! Willst du nicht heute Nacht ein frommes Lied singen?

R e z i t a t i v. Es ist ergreifend, wenn sie mit heller, tönender Stimme singen:

Der sandige Hof von Tsubosaka,
Wo das Wasser des Teichs
Die Felsen rings herum bespült,
Er ist ein heiliges Land.

S a w a i c h i. Osato! Ich glaube nicht, daß meine Augen wieder geheilt werden, obgleich du mich hierher geführt hast.

O s a t o. Ei was! Muß ich das wiederum hören? Vor alters wurde dieser Tempel von Seiner Majestät dem Kaiser Kwammu errichtet, als er in der Hauptstadt Nara residierte, weil seine Augenkrankheit durch die Gnade der Göttin Kwannon geheilt worden war. Die göttliche Güte geht so weit, daß sie zwischen dem ärmsten Wicht und dem Allerhöchsten Kaiser keinen Unterschied macht. Ich empfehle dir also das Gebet, um die Gnade der Göttin anzurufen. Sie ist so barmherzig, daß sie deine Bitte erfüllen wird, wenn du mit Andacht betest. Laß uns noch ein frommes Lied singen.

R e z i t a t i v. Durch diese Worte ermutigt sie ihn.

S a w a i c h i. Ja wirklich! Es soll so sein. Ich bleibe hier von heute Abend an während dreier Tage ohne Essen und Trinken; gehe du nach Hause zurück, um alle Arbeit zu erledigen! Diese drei Tage sollen mein Schicksal bestimmen.

O s a t o. Gut. Ich gehe nach Hause zurück und komme wieder. Aber höre mich an! Nahe bei diesem Berge ist ein schroffer Abhang und darunter eine ungeheuer tiefe Schlucht. Gehe nirgends hin!

S a w a i c h i. Nein, nirgends! Ich will vom heutigen Abend an hier im Tempel warten, bis die Göttin mir gnädigst hilft.

R e z i t a t i v. Beide lächeln. Die Frau eilt dann nach Hause und läßt ihr Herz zurücke, aber sie weiß nicht, daß es ein letzter Abschied werden soll, gleichwie ein Tautropfen zerstäubt und nie wieder erscheint. Denn als Sawaichi allein ist, kann er sich vor Kummer nicht beherrschen, legt sich auf die Erde nieder und weint.

S a w a i c h i (das Gesicht in der Richtung, in der sie fortging, gewendet). O liebe Frau! Du warst Jahr und Tag gegen mich so überaus liebevoll, hast trotz meinem Elend mir deine Liebe nicht entzogen und hast mich immer sorgsam gepflegt. Ach, ich muß dich um Verzeihung

bitten, daß ich an deiner Treue gezweifelt habe! Wenn wir uns jetzt einmal trennen müssen, wann werden wir uns wiederfinden? O du treue, mitleidige Frau!

Rezitativ. Er wirft sich plötzlich zu Boden nieder und klagt, dann hebt er ein wenig sein Angesicht auf.

Sawaichi. Ach, ich darf doch nicht seufzen. Noch hat die Gnade der Göttin nicht geholfen, obwohl meine Frau drei Jahre lang mit der größten Andacht gebetet hat; ich kann so nicht weiter leben.

„Wenn von Dreien der Eine geht, werden die beiden andern glücklich", sagt das Sprichwort. Mein Tod ist mein Gegengeschenk an dich. Lebe lange und werde durch eine andre Heirat glücklich! Man soll dort drüben auf eine ungeheuer tiefe Schlucht treffen, wenn man jene steile Straße hinaufgeht und sich nach rechts wendet. Wann bietet sich eine günstigere Gelegenheit zum Sterben? Wenn ich jetzt auf diesem heiligen Boden sterbe, werde ich im Paradies ein neues fröhliches Leben beginnen können. O, glücklich werde ich sein! Die Nacht ist schon weit vorgeschritten, aber es kommt niemand. Ja anders, anders kann es nicht sein.

Rezitativ. So spricht er und steigt die vier, fünf Terrassen hinauf. Die Morgenglocke schlägt schon die dritte Stunde.

Sawaichi. Wohlan, der letzte Augenblick meines Lebens ist gekommen, so will ich denn dem Tode entgegen eilen!

Rezitativ. Mit dem Stocke tastend sucht er seinen Weg und gerät dabei auf einen seitwärts stehenden Felsen. Darunter in der Schlucht fließt ein furchtbares Wasser, wogend und rauschend wie ein Ruf aus dem Jenseits. Da stößt er seinen Stock in den Boden und stürzt sich mit dem Rufe „Verehrung sei dem ewigen Buddha!" in die Schlucht hinab. Das ist das traurige Ende seines Lebens.

Von diesem Vorgang ahnt die Frau nichts. Sie kehrt bald so eiligen Laufes zum Tempel zurück, daß sie sogar auf der bekannten Straße ausgleitet und fällt. Da sie niemand erblickt, ruft sie vor Schrecken und sucht weinend ihren Mann.

Osato. Ach, niemand hier? Wo ist mein Mann? — Wohin? Sawaichi! Sawaichi! Sawaichi!

Rezitativ. Aber da sie keine Stimme hört und keine Spur von einem Menschen findet, so läuft sie wie irrsinnig umher nnd ruft den Namen ihres Mannes. Wie sie so überall auf dem Boden herum sucht, da sieht sie etwas liegen; sie tut noch einige Schritte vorwärts und erkennt seinen Stock. Da sieht sie erschreckt in die weite Schlucht hinab, wohin der Mond sein mattes Licht wirft, und erblickt den Leichnam ihres Mannes.

Osato. O, ihr Götter im Himmel! Welch ein Schicksal! Wie jammervoll, wie traurig!

Rezitativ. Rasend und tobend vor Verzweiflung will sie in die Schlucht hinab, aber es trägt sie kein Flügel dahin. Ihr Rufen und Schreien bringt keine Antwort, nur das Echo kommt zurück.

Osato. O, lieber Mann, nicht verstehen kann ich dich, nicht kann ich dich begreifen! Ach, daß nach all den Leiden, nach all den bittern Nöten dieser langen Zeit deine Augen durch die Gnade der Göttin Kwannon sich schnell öffnen möchten, habe ich nicht darum jeden Augenblick zu ihr gebetet? Und daß dein Leben gerade heute in diesem Unfall endigt, was soll das bedeuten? Ach, ich bin allein übrig — was soll aus mir werden? — was soll ich tun? Wenn ich jetzt darüber nach-

denke, wie ich durch sein Lied von unruhigen Ahnungen erfüllt wurde, erkenne ich, daß er schon damals zu sterben entschlossen war. O, daß ich davon nichts ahnte, nichts ahnte, nichts ahnte! Ach, kein Unglück gibt es wohl wie meines! Bitte, verzeihe mir! Ich konnte es nicht voraussehen, denn ich bin ein Mensch und kein Gott, daß es ein Abschied für immer von meinem Manne werden würde, dem ich nicht nur in dieser Welt, sondern bis an die künftige Welt hinein verkettet bin. Ist dieser Jammer die Folge einer Sünde oder eines Frevels in der vorigen Welt? Wer wird ihn auf seiner Reise im Tode begleiten, die von Finsternis zu Finsternis geht? O Jammer! Ich fürchte, daß er dabei den rechten Weg verlieren wird.

Rezitativ. So klagt und jammert sie heftig und vergießt Tränen der ewigen Liebe, so daß der Fluß in der Schlucht davon anzuschwellen scheint.

Osato (richtet das von Tränen benetzte Angesicht empor). Ach! traure nicht! seufze nicht! Ich muß Trost darin finden, daß alles menschliche Los im voraus bestimmt worden ist; auch ich will jetzt in den Tod gehen, auf daß ich diesen Stab, ein Andenken an den Verstorbenen, ihm überreiche. Wenn ich aus dieser Welt gehe, o Göttin, führe mich!

Rezitativ. Da stürzt sie sich mit dem Ruf „Verehrung sei dem unendlichen Buddha!" in die Schlucht hinab. Das ist das Ende der treuherzigen Frau.

Es ist Mitte Februar. Plötzlich glänzen Lichtstrahlen durch die Wolken in der Morgendämmerung, himmlische Chöre erschallen, und die Göttin Kwannon erscheint in Gestalt eines Engels und spricht mit gerührter Stimme.

Engel. Höre, Sawaichi! Du bist wegen einer in der Vorwelt begangenen Sünde blind geworden, und euer Leben hat heute ein Ende gefunden. Aber durch die Treue deiner Frau und ihr Gebet gibt der Himmel euch das Leben zurück. Vergesset nimmer das Gebet und den Glauben, und wallfahrt nach den dreiunddreißig Tempeln, um für die Gnade Buddhas zu danken. Osato, Osato! Sawaichi, Sawaichi!

Rezitativ. Der Engel wiederholt die letzten Worte und verschwindet. Schön ertönen die Morgenglocken von allen Türmen, und es wird allmählich Tag in der öden finstern Schlucht. Die beiden werden lebendig, als erwachten sie aus einem Traum, und richten sich auf.

Osato. Ha! Welch ein fremdes Leben! Du bist Sawaichi! — ach! — mein Mann — deine Augen sind geöffnet!

Sawaichi (verwundert). Ach ja, meine Augen sind geöffnet, o geöffnet, geöffnet! Die Göttin hat geholfen! Dank dir, o heilige Kwannon! Doch — wer bist du?

Osato. Wie? Ich bin deine Frau.

Sawaichi. Ha, du bist meine Frau? Mein Gott! Ich sehe dich zum ersten Mal. O Glück und Lust! Doch welches Wunder ist geschehen! Die erhabene Kwannon erschien mir und teilte mir mit, daß ich in der Vorwelt eine Sünde begangen hätte, während ich glaubte, daß ich in die Schlucht hinabgestürzt und gestorben wäre. —

Osato. So ist es! Auch ich habe mich dir nach in die Schlucht hinabgestürzt, doch ich bin unverletzt. Und deine Augen sind geöffnet. Ist es ein Traum?

Sawaichi. Nein! Es ist gewiß die Göttin Kwannon gewesen, die unsre Namen rief und uns das Leben zurückgab. O, der Heiligen

ief Dank! Ja! Von jetzt an müssen wir nach allen ihren Tempeln pilgern, um für die göttliche Gnade zu danken. Ach! Mein Geschick ist mit einer blinden Schildkröte zu vergleichen, die im Wasser glücklich ein schwimmendes Holz ergriffen hat. Ich bin wie neu geboren, wo ich jetzt den Sonnenschein sehe. Das verdanke ich allein der Gnade *der* Kwannon, daß meine Augen sehend geworden und ich nun alles *erblicken* kann. O welches Glück! o welche Lust! Heute bringe ich meinen Stab zum Tempel, da ich ihn nicht mehr brauche und die Morgensonne sehen kann. Den Göttern Dank! Dank dir, erhabener Buddha! Fürwahr, Dank der heiligen Kwannon, Dank der Kwannon! O wie wunderbar ist die göttliche Fügung!

Der sandige Hof von Tsubosaka,
Wo das Wasser des Teichs
Die Felsen rings herum bespült,
Er ist ein heiliges Land.

Frau Kako Chiga.

Rundschau.

Italienisches Ibsenspiel. Ein eigentümliches Verhältnis zeigt sich bei dem italienischen Schauspieler als Ibsendarsteller. Das Abstrakte bei dem nordischen Dichter streift er ab wie ein loses Anhängsel, das Menschliche bleibt klar, breit, plastisch, und vielleicht anschaulicher, als der Dichter selbst es gedacht hat, zurück. Derjenige große italienische Schauspieler, der sein Land und sein Volk am besten kennt, Ermete Novelli, dem ich 1899 in Venedig den John Gabriel Borkman überreichte, und dessen gewaltsames, energisches Künstlertemperament wie geschaffen für die Hauptrolle schien, schwur beim ersten Durchlesen des Stückes, daß er es nie und nimmer in Italien geben würde. „Zu grau für uns!" rief er, „zu monoton in den Linien, zu unerquicklich in der Handlung! Fürs Ausland ja, aber für Italien nie! Wir sind positive Leute, wir wollen etwas Positives haben!"

Dieser geniale Künstler, der den Borkman später doch mit außerordentlichem Erfolg gespielt hat, wußte, daß es eben nicht das Tragische und Düstere bei Ibsen ist, das dem italienischen Publikum und dem italienischen Schauspielergeist schlecht paßt — denn tiefernste Stücke gibt es in Italien in Fülle — sondern das Brütende, das Metaphysische, das abstrakt Regierende, dies Unbestimmte, das in die Sphäre hinausläuft, wo das reale Leben aufhört und das bloße Gedankenleben anfängt.

Und der andre hervorragende italienische Schauspieler, Ermete Zacconi, der Novelli als Ibsendarsteller noch überlegen ist, beweist zur Genüge, daß eben der Kern bei Ibsen — das tiefe abstrakte Gedankenleben — dem italienischen Schauspielergeist unbegreifbar ist. Ibsen wird von ihm ganz pathologisch aufgefaßt. In den „Gespenstern", deren Oswald Zacconis bedeutendste Leistung ist, geben die größten nordischen Darsteller, wie Lindberg und Paulsen, den überkultivierten und degenerierten, tragischen, interessanten jungen Mann — Zacconi gibt einfach den Blödsinnigen, den Idioten, und man kann nicht leugnen, daß die Wirkung ungeheuer ist.

Wenn ferner bei Ibsen fein ausgedachte symbolistische Feinheiten

wie in der „Wildente“ vorkommen, so werden diese vollständig mißverstanden, sowohl von den Schauspielern wie vom Publikum. Ich wohnte der ersten Aufführung dieses Stückes im Teatro Valle zu Rom bei; sie wurde ein einzigartiger Skandal, den ich nie vergessen werde. Man lachte, heulte und tobte vom Anfang bis zum Ende wie besessen, man schrie nach der verdammten Ente, „l'anitra maledetta“, die man totgeschossen sehen wollte. Der unglückliche Schauspieler, der den Gregers mit seiner „idealen Forderung“ darstellen sollte, brauchte sich nur zu zeigen, bleich, mit weit aufgerissenen Augen, mit vor Fieberangst zitternden Gliedern, um zu bewirken, daß Stentorstimmen vom Parterre und von der Galerie in ganz ernst gemeinter Entrüstung wie Besessene schrien: „Fuori! Abbasso l'anitra! Abbasso l'imbecile!“ („Hinaus! Zum Teufel mit der Ente! Zum Teufel mit diesem Dummkopf!“) Und als der Held der „idealen Forderung“ der jungen Tochter des Photographen vorschlug, die „Ente“ zu opfern, um die Liebe des Vaters wieder zu erringen, stieg die Unruhe des Publikums bis zur Raserei. Hätte der arme Schauspieler sich nicht schleunigst aus dem Staube gemacht, so wären tüchtige Hiebe sicherlich das gelindeste gewesen, was ihn erreicht hätte.

Unter solchen Verhältnissen, aber hauptsächlich infolge seines eigenen Temperaments, wird deshalb der italienische Schauspieler trotz aller Geschicklichkeit nie ein wirklich großer Ibsendarsteller. Dazu fehlt ihm die erste Grundlage Ibsenscher Kunst: der große Gedanke. Klar, kühl und kräftig den Geist gedankenschwerer Dichter aufzufassen, ist dem italienischen Schauspieler kaum erreichbar. Und nicht einmal in seinen höchsten Leistungen strebt er ernstlich darnach, weil eben das Abstrakte ihm verhaßt ist, weil er das zu subtile Psychologische verachtet, und weil seine reiche, lebensprühende Natur oft in raschem Flug und sicherm Wirklichkeitsgefühl diesem Dichter vorausfliegt, der bedächtig und tiefsinnig sein Werk aufgebaut hat.

An andern Stellen kann jedoch dieses Hervorheben des rein Menschlichen in Ibsenschen Rollen sehr wohltuend wirken und dem Dichter die breite Basis der Realität geben, die ihm selbst nicht eigen ist. Eine Aufführung, wie die in Mailand von „Wenn wir Toten erwachen“ bewies mir das. Paladini, ein gründlicher, aber etwas nüchterner Schauspieler, war hier ganz Mann, seine weibliche Mitspielerin war ganz Frau. Hinter diesen vom Dichter groß angelegten, aber abstrakt gezeichneten Charakteren lag in der italienischen Darstellung vor allem die Anklage gegen das Unrecht, das diese beiden in erotischer Beziehung einander angetan hatten, die Anklage und der Fluch des beleidigten Eros, und dieses war hier von wirklicher Macht. Daß ein Mann aus irgend welchem Motiv das Weib in einer Frau verschmähen kann, daß er mit ihr geistige, anstatt leibliche Kinder erzeugt hat, verzeiht der Italiener nie. Das Frösteln, die Todeskälte dieser beiden Individualitäten, die im Künstlerwahn sich um das Leben betrogen haben, wirkte hier ganz erstarrend. Der Wahnsinn der Frau wurde eine einfache, versteinerte Seelenkälte und der Tod der beiden in den einsamen Eisfelsen ein ganz natürlicher Abschluß zweier Leben, welche doch schon längst tot waren. Das Stück wurde so ein ernsthaftes „Memento amoris“.

Ibsen menschlich gemacht zu haben, ist das einzige Verdienst, das die italienischen Schauspieler sich um den Dichter erworben haben: an seinem Geist haben sie sich oft und schwer vergangen.

R. Jacobsen.

Kapitän Braßbounds Bekehrung. Kann man eine dramatische Satire auf eine Gattung des Dramas schreiben, so wie weltbekannte Satiren auf Epen (Froschmäusekrieg) und Romane (Don Quixote) geschrieben worden sind? Diese Frage beschäftigt einen, verläßt man zwie- oder besser vielspältigen Sinnes die Aufführung dieses „neusten", aber bereits etwa sechs Jahre alten Shaw. Auf eins seiner eigenen Stücke, auf „Candida", hat ja Shaw eine Art Satyrspiel, den Einakter „Wie er ihren Gatten anlog" geschrieben. Der entspricht seiner eigenen Theorie, die er kürzlich in einem seiner witzdurchtränkten Vorträge (vor der Londoner University Extension Guild) öffentlich enthüllt hat. Wenn er, so sagte er dort, während des Schreibens eines Stückes fühle, daß seine große Macht über das Erhabene die Zuhörerschaft in die gleiche Geistesverfassung versetzen würde, schnell brächte er einen Spaß daher und stieße das feierliche Volk von ihren Hühnerstänglein herunter. Dieses Satyrspiel ist für die Kenner des Stückes selbst ganz köstlich, und man ist Shaw namentlich dafür dankbar, daß er bis zu einem hohen Grade der Versuchung widerstanden hat, das Satyrspiel in das eigentliche Stück hineinzuflechten. So wirkt es etwa wie mancher Endvers Heines, der kaltes Wasser auf das vorher erregte Sentiment gießt. Dieser Braßbound aber bedeutet etwas ganz andres. Wie Don Quixote als eine Satire auf die spanischen Ritterbücher bestimmt war, so soll dieser Braßbound eine Satire auf das englische Melodrama darstellen, wie es in Blut und Schauer lange Jahre vornehmlich die Adelphibühne unsicher gemacht hatte. Was hat Shaw nun getan, um diesen Effekt herbeizuführen? Er erfand eine Fabel, die genau den furchtbarsten Kolportageromanen, jede Fortsetzung zehn Pfennige, entspricht; er hielt den Bau der Szenen, Färbung der sogenannten Charaktere usw. fast ganz im Stil jener Melodramen, ja er kopierte die hilflos kindische Art, mit der in jenen dem Zuschauer Winke, die auf spätere Entwicklungen vorbereiten sollen, mit dem Zaunpfahl und doch unklar genug gegeben werden. Und das Resultat? Das unangenehme Gefühl, einem wirklichen Melodrama jener Sorte beizuwohnen, in das, Gott weiß wie, allerlei Shawismen hineingeraten sind, die für Momente aus der Räubergeschichtenatmosphärehinausführen. Selbst diese Shawismen aber schmecken schon etwas abgestanden. Wie beim Champagner ists: das Perlen hält nicht lange an, und sechs Jahre sind eine lange Zeit! Ein Spaß wie der, daß ein londoner Ostender auf das Verlangen einer Dame, er solle sich endlich einmal baden, von etwa zehn handfesten Kerlen, seinen ihm nicht sehr gewogenen Mitkumpanen, unter Schreien und Strampeln hinausgeschleppt wird, um zum ersten Mal mit Wasser Bekanntschaft zu machen, wiewohl sein Name natürlich „Drinkwater" ist — der beliebte Melodramensymbolismus! — ein solcher Spaß macht ja momentan fast unwillkürlich lachen, was aber bleibt davon? Und die großen Reden über Gerechtigkeit und Rache und Richterspruch als „organisierte Rache und nichts weiter", sie wollen nicht recht ziehen. Bleibt der eine Charakter, den Shaw als lebenden fühlte, sah und nachzuschaffen suchte. Ellen Terry, die berühmte englische Schauspielerin, die „weiblichste" unter ihnen allen — sie, die bald ihr fünfzigjähriges Bühnenjubiläum feiern wird, die unter Kean dem Jüngeren begann, mit Irving lange Zeit verbunden war und noch immer, von der Zeiten Flug fast unberührt, Kunst ansübt und schafft — sie inspirierte Shaw zu seiner Lady

Cecily Waynflete, der lieben, mütterlichen Frau, deren Geheimnis der Herrschaft über alle Männer darin liegt, daß sie niemals einen Mann um seinetwillen geliebt habe. Durch ihre — man darf wohl so sagen — reine Weiblichkeit schafft sie überall, äußerlich und innerlich, Ordnung, mildert des Gesetzes und seiner Vertreter Härten, verkehrt Rache in Großmut, wird von allen so geliebt und bewundert, daß siebzehn Männer ihr bereits geschworen haben, ohne sie nicht leben zu können, alle siebzehn aber von ihr selbst mit passenden Ehehälften aufs beste versorgt worden sind. Auf einen einzigen Ton ist dieser Charakter gestimmt, und gar zu oft kehrt dieser Ton wieder. Aber was uns selbst dieser anmutigen Frau gegenüber unsicher macht: ist sie denn ernst gemeint oder halb bewußt, halb unbewußt nicht auch eine Karikatur? Erklingen nicht auch hinter ihr die Schellen? Aus Furcht vor dem jeden Moment drohenden Strahl kalten Wassers wagt man gar nicht, sich ihr vorbehaltlos und offenen Herzens zu nahen. Was also bleibt schließlich? Der Don Quixote, wäre er nur eine Satire des spanischen Ritterromans geworden, was wäre er uns heute? Er wuchs dem Dichter zum Bild seiner Nation, zu einem Stück unvergänglichen Menschentums. Solches aber finden wir im Braßbound nicht. Trotz seiner Shaweinlagen, trotz der echt Shawschen Seelenzwiesprache am Ende — in diesen dem innern Fühlen und Wirken seiner Menschen am nächsten kommenden Aussprachen, die alles Beiwerk bei Seite lassen, wo Seele nur zur Seele spricht, in ihnen offenbart sich, wie viel vom echten Menschenkenner, Menschendeuter und tiefgreifenden Dramatiker doch in diesem unstäten Manne steckt — trotz all dem ist es eben sozusagen eine zu gute Satire des Melodramas, um nicht selbst in der Hauptsache als solches zu wirken. Das Prinzip hat sich an sich selbst gerichtet. Den „Inhalt“ dieses Stückes, die Räubergeschichte von dem Schmugglerkapitän Braßbound, der seinen Onkel und dessen Schwägerin, jene Lady Cecily, ins Innere Marokkos führt, um sich an den Onkel, dem Mißhandler seiner Mutter und vermeintlichen Räuber seines Eigentums zu rächen, all dies und vieles andre braucht hier wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden, es könnte sich sonst leicht zu einer jener Zehn-Pfennig-Fortsetzungen auswachsen.

Wie war ein solches Werk darzustellen? Als reines Melodrama? Als wilder Spaß? Als Shawstück neuster Gattung? Es ist eine Mischung aus allen dreien, nur daß die Shawstücke neuster Gattung einen schärfern Blick und eine festere Hand in der Führung des Degens verraten, so daß Hieb auf Hieb sitzt. So begnügte man sich denn auch mit einer Mischdarstellung. Melodramatische Typen verwandelten sich in Shawfiguren, wann immer es nötig wurde, und nur Ellen Terry hielt auf dem einen Ton den ganzen Abend lang aus, sie blieb immer das weiblichste Weib, und wohl niemand unter den Männern konnte ihr widerstehen. Sie ließ einen manchmal denken: Sollte das Ganze doch etwa neben seinen satirischen Tendenzen noch die ewig alte, ewig neue Weisheit illustrieren: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan?“

Frank Freund.

Der Almanach Gemeint ist natürlich der „Neue Theater-Almanach, Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. Begründet 1889. Herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger“. Man muß wissen, welche

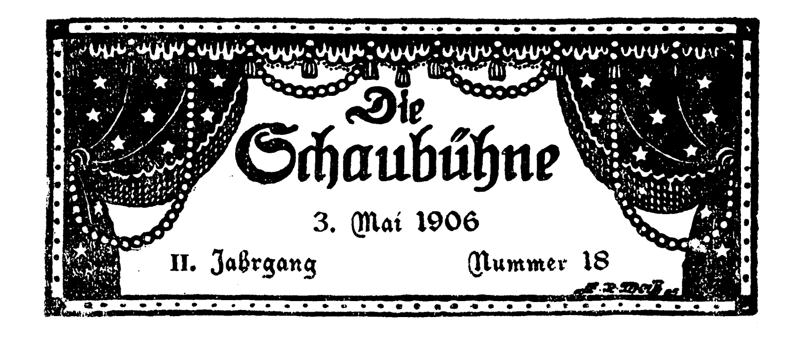
bedeutende Rolle der Almanach in Theaterkreisen spielt. Jedes Jahr um die Weihnachtszeit wird er mit Spannung wie der heilige Christ selber erwartet. Der erste Blick des Empfängers stürzt sich auf das Register, das nicht viel weniger als zwanzigtausend Namen aufzählt, und von da auf die „seinem" Theater gewidmete Seite. Erst wenn er da seinen Namen und Titel mit allen ihm zukommenden Ehren und Orden vermerkt und für alle Zeiten der Theatergeschichte einverleibt sieht, ist er beruhigt. Aber nun geht es an ein Suchen, wo die lieben Kollegen stecken, mit denen einen das launische Geschick und der wechselvolle Weg des Bühnenkünstlers einmal, vielleicht vor langen, langen Jahren im Sturm und Drang der Anfängerschaft, zusammengeweht hatte, und die man aus den Augen verloren hat — trotz eifriger Lektüre der „Spielverzeichnisse" (eine Einrichtung der Genossenschaftszeitung, aus der die Besetzung der wichtigern Rollen in den Aufführungen der meisten Theater ersichtlich ist). Denn mancher ist „auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks" in einem Hafen gelandet, den keine Karte mehr verrät: in einem ganz kleinen Theater, von dem kein Heldenbuch berichtet, in einem bürgerlichen Beruf oder gar im Gefilde der Seligen. Sie alle meldet der Almanach noch einmal. Denn es gibt im deutschen Sprachgebiet nicht viele Theater — die kleinsten „Meerschweinchen" etwa ausgenommen, die kein ständiges Haus haben — die hier vergessen sein könnten. Die meisten liegen natürlich in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz, einige in Amerika und nur je eins in England, Rußland und Holland. Und in Ungarn wird bald gar kein deutsches Theater mehr sein, da ihm dort durch gesetzliche Bestimmungen der Boden immer heißer gemacht und überdies keine neue Konzession mehr erteilt wird. Wer nimmt sich aber ihrer an? Man hat nie gehört, daß das Reich oder die Berufsgenossen als Korporation (weder der Bühnenverein noch die Genossenschaft) für „die Pioniere deutscher Kunst", wie man so gern emphatisch sagt, einen Finger gerührt oder auch nur eine Feder eingetaucht hätten. Leider fehlen in der Theaterliste fast vollständig die Sommertheater, und zwar nur, weil die Direktionen sehr häufig wechseln und dadurch schwer Material über Personal &c. von ihnen zu erlangen ist. Aber müßte der Almanach nicht auf Vollständigkeit sehen? Wäre es nicht schon wichtig, die Namen der Ortschaften festzustellen, in denen Sommerbühnen bestehen und erfahrungsgemäß alljährlich Theatergesellschaften ihre Zelte aufschlagen? Müßte nicht systematisch das Material hierfür gesammelt werden? Es könnte mit geringem Aufwand unter Beihilfe der Theateragenten und Bühnenverleger geschehen, aber der kleinliche Krämergeist der Genossenschaft, die für dergleichen Anregungen nie zu haben ist, zeigt sich auch hier. Und er ist noch in manch andrer Beziehung im Almanach wahrnehmbar. Die Auflage ist z. B. stets vor Erscheinen vergriffen, aber nie wird darum eine entsprechende Anzahl mehr gedruckt, so daß der Almanach auch später noch zu haben wäre und weitern Kreisen zugänglich gemacht werden könnte. Eine Art „dramaturgischer Teil", der anscheinend anstandshalber vorangeschickt wird, ist mehr als dürftig und geradezu unwürdig, denn der Almanach ist für mehr als neunzehn von den zwanzigtausend das einzige Hilfsbuch für berufliche Fragen und die Geschichte ihres Standes. Hier wäre also der Ort, einen Überblick über das zu geben, was im letzten Jahr in künstlerischen wie in praktischen Angelegenheiten an Problemen und Ereignissen und Errungenschaften in die Erscheinung getreten

ist. Man sehe sich doch einmal die Jahrbücher und Kalendarien der Elektrotechniker, Ärzte &c. an! Eine „Bücherschau" enthält — sechs Werke. Dafür kann man im „Nachweis über gastierende und zeitweis privatisierende" sowie über „frühere Bühnenkünstler und Künstlerinnen, Vorstände &c." den kleinsten Schauspieler finden, der sich jetzt als der wahre „Ben-Ali-Bey, orientalischer Zauber- und Wunderkünstler" oder „Vertreter erster Häuser der Maschinen- &c. Branche" brüstet. Es fehlt auch nicht bei Hofrat Barnay der ergebenste Vermerk, daß er „in hochherziger Weise" auf seine Pensionsbezüge zu Gunsten der Pensionskasse verzichtete, während Heinrich Ernst „nur" verzichtete. Wie leicht wäre es ferner, die Chronik der einzelnen Theater alljährlich durch wichtige Daten zu bereichern. Die Genossenschaft hätte es wahrlich nicht schwer, eine derartige Organisation zu schaffen und dadurch der Theatergeschichte wichtiges Material aus der Gegenwart zuzubereiten, aber es scheitert stets an den Forderungen, und man beruft sich dann so bequem auf die bekannte Interesselosigkeit der Theaterleute, gegen die eben bisher zu wenig Ernstliches unternommen worden ist. Und ist es nicht genau so mit der Genossenschaftszeitung? Welches Interessenorgan einer Handwerkerinnung oder eines Verbandes könnte sich an Dürftigkeit des fachlichen Inhalts mit ihr messen? Gibt es für den Bühnenkünstler etwas Engeres als den genossenschaftlichen Horizont, der sich auf Genossenschaftsfeste (zum wahrlich schätzbaren Besten der Pensionskasse) und auf die kümmerlichen Mitteilungen aus den Lokalverbänden beschränkt, in Fachbeiträgen aber sich mit dem begnügt, was als Brosamen von den Tischen der Reichen fällt? Denn Originalbeiträge werden nicht honoriert, und oft genug werden einige Spalten mit dem Nachdruck aus Tageszeitungen und literarischen Zeitschriften gefüllt, in die sich die Fachschriftsteller flüchten müssen, weil ihnen das Fachorgan gesperrt ist. Doch zurück zum Almanach. Neben einem kurzen Jubiläumsbeitrag „Zur Bühnengeschichte des Fidelio" (Uraufführung am 20. November 1805) von Georg Richard Kruse findet sich im diesjährigen Bande ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Geburtstag der Henriette Sontag und ein Artikel aus gleichem Anlaß über Therese Peche von Eugen Isolani sowie ein — szenischer Prolog „Mozarts Gedächtnisfeier" von Heinrich Stieglitz, gesprochen von Friedrich Dahn bei einer Vorstellung zum Besten des Salzburger Mozartdenkmals am 15. August 1837 am Münchener Hoftheater! Doch halt, fast hätte ich ja den Prolog zum 27. Februar 1906 vergessen, der von Otto Franz Gensichen stammt und also beginnt:

„Stolz rüstet sich Deutschland zum Jubeljahr
Und jauchzt beglückt in den Winter hinaus:
Des Lenzes Vorläufer, der Februar,
Bringt die Silberhochzeit im Kaiserhaus!
Ein Friedensfest gilt es dem Herrscher zu weihn,
Der das Wort seines Ahnherrn zur Wahrheit gemacht:
Allzeit ein Mehrer des Reiches zu sein,
Nicht an Erobrungen durch die Schlacht,
Nein, auf dem friedlichen Gebiet
Nationaler Wohlfahrt, Freiheit, Kultur!
Und der sich, wie Titus, an dem Ruhm beschied:
Ich diene dem Heile der Menschheit nur!"

Dazu das Bildnis des Kaiserpaars vor den Titel des Almanachs gestellt, Wilhelm der Zweite, der oberste Theaterchef, der summus episcopus .... Marsyas.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I
Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Zur Christustragödie

„Was alles zugleich ist oder doch sein soll", sagt Hebbel einmal, „kann nicht dargestellt werden, darum kein Christus." Und wieder: „Bei Tizians Christus mit dem Zinsgroschen fiel mir ein, daß Christus dem Maler nur dann gelingt, wenn er ihn in Aktion setzt, daß er aber dadurch auch den Grundbegriff seines Wesens zerstört." Trotz diesen Erkenntnissen plante Hebbel ein Christusdrama; ungefähr zur gleichen Zeit, wo die genannten Aussprüche im Tagebuch notiert wurden, dürften die ersten Keime zum „Christus" lebendig geworden sein. Der Widerspruch erklärt sich bald. Denn die Tagebuchaufzeichnungen sind offensichtlich mit Hinblick auf die Tragödie gemacht worden, indes der dichterische Plan mit einem freien, mythischen Spiel zu rechnen schien. In diesem konnte der Gehalt des Jesusmythos in allen seinen Brechungen ungebundene, nur im Begrifflichen verknüpfte, durch antithetische Symbole allseitig durchleuchtete Erscheinung werden. In jener hätte die Gestalt des Religionsstifters und nur diese, ohne die Hülfsmittel bewußter Deutungen und Philosopheme, ganz aus sich selbst, aus ihrem menschlich-sterblichen Teil her erneuert und ausschließlich mit historisch-psychologischen Mitteln dargestellt werden müssen. Hebbel erkannte bald, daß dies ein vergebliches Beginnen wäre, daß die Christusdichtung sich von dem Irdischen ihres Stoffes befreien und nur sein Geistiges, das Wirkende und Umschaffende in ihm zum Gegenstand ihrer Behandlung machen könne. Nicht allein aus den Gründen, die im Tagebuch Aufnahme fanden. Daß die Aktion dem Wesen Christi konträr entgegengesetzt sei, vermöchte nicht einmal als unbedingt stichhaltig bestehen zu bleiben. Denn Tun und Leiden widersprechen sich nicht so tief, wie

Leben und Tod. Ihr Gegensatz ist kein bedingungsloser, und mit dem wechselnden Standpunkt wird Tun bald als Leiden, bald Leiden als Tun erscheinen. Für das tragische Genie trägt jede bewegte Masse eine Fülle von Aktivität in sich, die entladen werden kann, und es wird mehr auf die gestaltende Kraft, als auf den zu gestaltenden Gegenstand ankommen. Weit schwerer wiegt der Einwand, daß das, was alles ist, nicht könne dargestellt werden (natürlich durch die Tragödie). Denn das Bild, das diese entrollt, zeigt die Welt der Erscheinungen, wie sie ist: dualistisch, in sich selbst zerklüftet bis in die kleinsten Teile, und setzt sogar die Worte, die sie zusammenfügt, am liebsten so, daß sie sich zu befehden scheinen, daß Sinn dem Sinn wie von Haß zerstört und gewappnet gegenübersteht, und läßt aus solchem Kampf des Geringen die Schlachten des immer Größeren herauswachsen, bis Welt wider Welt in unversöhnlichem Grimm gegeneinandersteht. So müssen die Mächte, die auftreten, halb sein, damit das Bild ein Ganzes werde, und die Gestalt, die nicht die andre Hälfte des Lebens von sich ausschlösse, vermöchte nie im tragischen Konflikt zu erscheinen. Der Urgrund alles Tragischen ist die Begrenztheit. Christus aber müßte von vornherein dort stehen, wo die Tragödie endet: in der Harmonie des Idealen, in dem alle Konflikte aufgehoben sind.

Man kann einwenden, dies sei keineswegs ausgemacht. Wer die Christustragödie schreiben wolle, müsse seinen Helden im Konflikt, also begrenzt sehen wie alles Menschliche. Er müsse ihn seiner Halbgöttlichkeit entkleiden, unter der ein irdischer Leib in Fieberschauern zusammenzuckt. Unsre Zeit, geneigt, das Mythische ins Menschliche, das Symbolische ins Psychologische zu wenden, ist einem solchen Versuch günstig. Man lächelt zu der christlichen Fabel von dem Gottessohn, zu den Prophetien des alten Testaments, die ihn als den Messias verkünden. Unsre Weisheit ist so weit gediehen, daß wir in ihm nur noch das religiöse Genie sehen, das das Los des Schmerzes und menschlicher Bedürftigkeit nicht minder getroffen hat als uns alle. Wir haben uns den göttlichen Christus in eine irdische Form gegossen. Doch wenn wir nachsehen, was indes aus ihm geworden ist, wenn wir versuchen, den menschgewordenen Heiland auf seine Menschlichkeit zu prüfen, so starrt uns eine leere Tafel entgegen, und wir sehen uns genötigt, den Menschen Christus aus den Nachrichten zu beschreiben, die uns über den Gott hinterlassen worden sind. Was wir von diesem wissen, ist durch jahrtausendalte Tradition zu einer Wahrheit geworden, an der wir alle andern Wahrheiten über diesen Gegenstand, die Neuere künstlerisch bewältigen wollen, messen werden. Und mag der Neuere noch so sehr in seinem psychologischen Recht sein: das biblische Urbild wird nicht weichen und immer wieder zum Vergleich herangezogen werden. Dies aber genügt, die Tragödie um alle ihre Wirkung zu bringen. Der Eindruck des unauf-

hörlich und notwendig fortrollenden Geschehens wird in jedem Augenblick durch die Kontrolle des Zuhörers unterbrochen, und selbst wenn diese das Recht des Verfassers bestätigen sollte, ist die Auslösung einer unentrinnbaren Gefühlsspannung durch die Wahrheit der Tradition verhindert, das Werk zerfällt im Zuschauer in ein Gemenge psychologischer Anekdoten, und die bitterste Feindin des Tragödiendichters, die Tendenz, wird ohne seinen Willen den Platz behaupten, den er dem Schicksal glaubte aufbewahrt zu haben. Es läßt sich nicht erwidern, daß hieran das Publikum, nicht der Autor Schuld trage, dem das Recht, seine Stoffe zu wählen, gegen alle außerkünstlerischen Gesichtspunkte gesichert werden müsse. Denn wir sollten endlich zu der Erkenntnis kommen, daß das Volk, für das die Tragödien geschrieben werden, im Augenblick, da sich das Stück vor ihm entrollt, an ihm mitarbeitet, und das Drama nur halb vollendet ist, das nicht eine Fülle ästhetischer und sittlicher Kräfte aufzuwühlen und in eine geheime innere Aktion zu setzen vermöchte, die erst dem Bilde die endgültige Formung zuteil werden läßt. Darum ist ein Stoff, der diese letzte Wirkungsgestaltung von vornherein ausschließt, in sich unfruchtbar, und der Christusstoff ist dies aus mehr als einem Grunde. Die Gestalt Christi ist so tief in den Hüllen ihres religiösen und weltgeschichtlichen Wirkens begraben, daß sie selbst dahinter nicht mehr erkennbar, für das Gefühl nicht mehr zu retten ist. Der Nagel, der die Hand des Gekreuzigten durchbohrt, hat sein Fleisch nicht minder schmerzhaft zerrissen, als er das unsre zerreißen würde. Doch der Hammerschlag, der ihn eintrieb, hat auch eine Welt zertrümmert und eine neue geschmiedet. Wie sollten wir dieses über jenem vergessen? Das Leiden der verratenen und sterbenden Kreatur ergreift uns hier nicht mehr mit den unmittelbaren Schauern, die uns bewegen, wenn wir selbst für uns ein gleiches Schicksal erwarten können. Doch dieses ist so einzeln, so unwiederholbar, daß wir es kaum erschrocken zu bewundern, geschweige denn nachzuerleben vermöchten. Jedes gesprochene Wort, jedes Aufzucken der Glieder, jeder Schrei der Qual ist so überfüllt mit Bedeutung und wirkender Kraft, daß sein Gefühlswert davon verschlungen, sein Individuell-Menschliches ganz ins allgemeine hineingezogen, sein Typisches dagegen umgekehrt ins allzu Vereinzelte, Unerreichbare, mit einem Wort trotz aller Menschlichkeit Göttliche hinübergewendet erscheint. So schwebt dies Leiden, unserm Mitgefühl nicht mehr zugänglich, ohne Widerstand und Grauen zu erregen, ohne unsern Willen mit sich in seine Bahnen zu reißen, über der Welt der Konflikte, eine Idee, kein Vorgang, ein gewaltiger, aber kalter, in seiner alles überschattenden Größe erstarrter Begriff, kein irdisches Phaenomen, das unsre eigene Schwäche wiederspiegelt.

* * *

Dies alles wollte gesagt sein, um begreiflich zu machen, warum der Versuch einer Christustragödie, die den Menschen Jesus, nicht seine Bedeutung im Zusammenhang der menschlichen Dinge darstellen will, von vornherein scheitern muß. Ein junger wiener Dichter Karl Felner hat sich in seinen „Biblischen Impressionen“ (Verlag von Schuster und Loeffler) an die Aufgabe gewagt, in einzelnen Stücken Fragmente zu einer Christustragödie zusammenzutragen, die ein Größerer nach ihm schreiben soll. Zwei Episoden sind bis jetzt erschienen: „Vor Sonnenuntergang“ (die Geschichte vom armen Lazarus) und „Der Pharisäer und die Ehebrecherin“. In einem Vorwort wird uns versprochen, daß der Dichter, gleich Ernst Renan, das Göttliche „aus seinem Urquell, dem Menschlichen“ ableiten werde. Versprochen, nicht gehalten. Der Mensch Jesus ist uns nach der Lektüre so fern, als er uns jemals war. Sein Geist, geprägt in fein geschliffene Worte voll von einer zarten Dialektik, von jenem seltsamen, innigen Widerspruch, der aus dem Stil der Bibel so schwermütig und doch leichtgeformt herausklingt, ertönt wieder und wieder in Felners Dichtungen, aber nur dieser, ganz schwebend, ganz losgelöst vom Jammer der Kreatur, ein oft wiederkehrendes Zwischenspiel der Weisheit, die nichts Irdisches mehr berührt, in der Hauptaktion, die ausschließlich von den Jesus umgebenden Figuren getragen wird. Er selbst steht zwischen ihnen wie der Chorus, der unbeteiligt Grauen und Elend an sich vorüberziehen sieht. Er ist nicht mehr als der Lichtquell, der über das aufgerollte Leben seine magischen Strahlen verteilt, und wo er eine sichtbare Wirkung tut, geht sie nur von der Gewalt seiner Gegenwart als solcher aus, ohne auf ihn wieder zurückzuwirken, es wäre denn, daß sie ihm ein schönes Wort entlockt. So entstanden dramatische Spiele, die zur Christustragödie nichts beitragen und für jenes von Hebbel geplante Christusmysterium doch wieder zu sehr am Accidentiellen und Episodischen haften geblieben sind. Die vorher entwickelten Gesichtspunkte haben dem hochbegabten Verfasser ohne seinen Willen und sein Bewußtsein sein Werk unter den Händen zerrinnen lassen und ein sehr verehrungswürdiges Streben noch vor dem Ende zu nichte gemacht. Was dem Forscher Renan gelang: psychologische Kritik und Analyse der Bibel, wird dem Künstler nie gelingen. Und gelänge es, so wäre damit nur erreicht, was der Künstler nie erstreben sollte. Denn alles, was das Leben zu deuten, nicht zu gestalten strebt, steht jenseits der Kunst. Und so würde der künftige Verfasser der Christustragödie in Felners biblischen Spielen kein brauchbares Material vorfinden, falls ein solches Werk je geschrieben würde. Aber es wird ungeschrieben bleiben.

Leo Greiner

Deutsches Theater

Jetzt hat auch das Deutsche Theater seinen letzten Abend in diesem Spieljahr gehabt. Keinen guten Abend. Ein scheintotes Stück wurde lebendig gespielt, und ein Meisterwerk der Weltliteratur, das man bis gestern lebendig glaubte, wurde zu Tode gespielt. Dabei beging man den Fehler, das Begräbnis auf die Taufe folgen zu lassen, statt umgekehrt. Die frohste Behaglichkeit machte einer tiefen Niedergeschlagenheit Platz, und keiner ging befriedigt aus dem Haus. In solcher Stimmung wird immer ein Sündenbock gesucht und selten der richtige gefunden. Daß Die Mitschuldigen gezündet haben, wird der Regie und der Darstellung zugeschrieben. Daß Der Tartüff schmählich gelangweilt hat, wird Molière in die Schuhe geschoben. Ich wenigstens habe keine Kritik gelesen, die nicht plötzlich bemerkte, was für ein lederner Geselle dieser sonderbare Scheinheilige eigentlich sei. Es wäre ein bißchen lächerlich, heute Molières Tartüff zu entdecken, zu erklären und zu preisen. Ich will nur wahrscheinlich zu machen suchen, daß ein noch stärkeres Stück durch all das umgebracht werden müßte, was Reinhardt gegen den Tartüff unternommen hat.

Man kann Molière historisch oder modern spielen: nach der Tradition der Comédie oder wie einen Dichter von heute. Coquelins Tartüff steht in der Tradition, Bassermanns Tartüff ist ein Proletarier unsrer Tage. So oder so ist auch das Ensemble zu stimmen. Reinhardt, der sonst eine bestimmte Auffassung durchzusetzen weiß, hat diesmal entweder selbst geschwankt, oder er hat vor der Mittelmäßigkeit der Schauspieler die Waffen gestreckt. Im Äußerlichsten war so etwas wie Stil angestrebt. Die Herrschaften bewegten sich im Takt und in festgehaltenen Zwischenräumen, rückten in einer schrägen Phalanx vor und wichen ebenso steif zurück. Im Innern ging alles durcheinander. Keiner fand am andern einen Halt, und so kam es, daß selbst Engels, ein allertrefflichster Orgon, ermattete. Fräulein Höflichs Marianne wirkte wenigstens als Bild, und ein paar kleine Leute störten nicht. Aber schon Elmire, so klug wie gelassen, ist weit wichtiger, als Fräulein Durieux sie uns machen konnte, und Cleanth, das gute Gewissen des Stücks und der Dolmetsch seines Dichters, der gesunde Menschenverstand in Person und das feste Herz, verlangt ein charakteristischeres Profil, als Herr von Winterstein seinen Gestalten

zu geben in der Lage ist. Immerhin, auch das war noch anständiger Durchschnitt. Den Übergang zur Ohnmacht bildete die Karikatur im schlechten Sinne, zu welcher der junge Hitzkopf Damis von einem Moissi-Epigonen unfreiwillig verzerrt wurde, zu welcher Frau Wangel die alte Madame Pernelle durch schale Possenmätzchen absichtlich verzerrte. Um Frau Wangel ist es schade. Sie scheint den Ruf der Wandlungsfähigkeit nicht verlieren zu wollen, hat aber offenbar alle Gestalten gezeigt, die sie zu zeigen hatte. Sie kann sie nicht mehr in den Grundzügen, sondern nur noch durch Nuancen von einander unterscheiden, und glaubt deshalb, immer neue Nuancen finden zu müssen. Das ist der Ruin der wahren Menschendarstellung. Frau Wangel befreie sich von dem Wahn, daß das Ziel der Schauspielkunst Verstellung ist, und lasse ihr Naturell wirken. Allerdings sündigt auch ihr Direktor, der ihr ihre Aufgaben vorenthält. In dieser Vorstellung hätte nur sie die Dorine spielen dürfen. Sie wäre gewiß nicht das Ideal für diese glückliche Mischung von derbem Mutterwitz und echter Anmut, von unerschrockener Ehrlichkeit und launiger Schalkhaftigkeit, aber sie wäre glaubhaft. Sie wäre fünfunddreißig Jahre, also noch fähig, Tartüff einen Busen zu zeigen, und doch schon berechtigt, Orgon und seiner Mutter den Kopf zurechtzusetzen. Das junge und ganz humorlose Fräulein Heims in dieser Rolle ist eine Sinnlosigkeit, die ich unverzeihlicher finde und unerträglicher fand als den Irrtum Wedekind. Man kann über seine Leistung nichts sagen, denn sie war garnicht vorhanden. Kaum daß er die Worte brachte. Wer aber jemals, von Kainz oder Bassermann oder Coquelin, erlebt hat, welcher Eindruck von diesem Tartüff ausgehen kann, der wird sich hüten, Molières Komödie gerade nach einer Aufführung zum alten Eisen zu werfen, in der die wichtigsten Rollen mitleidswürdig, empörend oder garnicht gespielt wurden.

... „Die Mitschuldigen sind das einzig fertig gewordene (von mehreren entworfenen bürgerlichen Schauspielen), dessen heiteres und burleskes Wesen auf dem düstern Familiengrunde als von etwas Bänglichem begleitet erscheint, so daß es bei der Vorstellung im ganzen ängstigt, wenn es im einzelnen ergötzt. Die hart ausgesprochenen widergesetzlichen Handlungen verletzen das aesthetische und moralische Gefühl, und deswegen konnte das Stück auf dem Deutschen Theater keinen Eingang gewinnen." Nun haben Die Mit-

schuldigen doch, und zum zweiten Mal, auf dem Deutschen Theater Eingang gewonnen, haben kein moralisches Gefühl verletzt und jedes aesthetisches Gefühl ergetzt und hätten nur mit einer ebenbürtigen Vorstellung verbunden zu werden brauchen, um wochenlang ein groß Publikum mit der ewigen Jugend des jungen Goethe zu beglücken. Dieses Stück ist nicht einmal in seiner Technik, ist lediglich im Kostüm und im Alexandriner veraltet. Seine Tendenz wird noch ein paar hundert Jahre modern bleiben. Dem diebischen Söller ist diejenige menschliche und sittliche Doktrin in den Mund gelegt, welche die Überzeugung des Dichters ausspricht:

„. . . . . Ja, ja, ich bin wohl schlecht;
Allein, ihr großen Herrn, ihr habt wohl immer Recht:
Ihr wollt mit unserm Gut, nur nach Belieben schalten,
Ihr haltet kein Gesetz — und andre sollens halten?
Das ist sehr einerlei: Gelust nach Fleisch, nach Gold.
Seid erst nicht hängenswert, wenn ihr uns hängen wollt."

Wer daraus nicht deutlich genug ersieht, welchen Wert Goethe auf den sozialkritischen Zug seines Lustspiels legt, der kann es aus „Dichtung und Wahrheit" ersehen. Er habe, sagt Goethe da, zeitig in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert ist. Religion, Sitte, Gesetz, Stand, Verhältnisse, Gewohnheit, alles beherrsche nur die Oberfläche des städtischen Daseins. Die von herrlichen Häusern eingefaßten Straßen werden reinlich gehalten, und jedermann betrage sich daselbst anständig genug; aber im Innern sehe es öfters um so wüster aus, und ein glattes Äußere übertünche als ein schwacher Bewurf manches morsche Gemäuer, das über Nacht zusammenstürzt . . . Das Stück deute auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung und spreche in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: „Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf!"

Es ist kein Vorwurf für die Aufführung des Deutschen Theaters, daß sie die spielende Einkleidung dieses Wortes stärker betont hat als das Christentum ihres Inhalts. Es gab ein fliegendes Tempo und trotzdem eine Fülle atmosphärischen Beiwerks, das ganz von selbst die rechte Stimmung schuf. Vor einem eingelegten Scherz wie der Entkleidung Alcests am Schluß des zweiten Akts kann sich nur ein pedantisches Gemüt bekreuzigen. Niemand aber wird der Lieblichkeit des Fräulein Höflich und dem sprühenden

Witz eines Engelsichen Wirts widerstehen. Es wäre wirklich ein Jammer, wenn all dieser Reichtum nicht von dem kläglichen Tartüff loszulösen und zu längerer Lebensdauer zu retten wäre.

*

Zum Schluß — des Berichts wie des Winters — ein bißchen Statistik. Reinhardt hat in den vier Jahren seiner Direktionsführung Dramen von dreißig Dichtern gespielt: von Anzengruber, Bahr, Becque, Beer-Hofmann, Björnson, Courteline, Donnay, Euripides, Goethe, Gorki, Halbe, Hartleben, Hofmannsthal, Ibsen, Kleist, Lessing, Maeterlinck, Molière, Nestroy, Ruederer, Schiller, Schmidt-Bonn, Schnitzler, Shakespeare, Shaw, Strindberg, Thoma, Tolstoi, Wedekind, Wilde. Das ist — bei der Vortrefflichkeit vieler, der Vorbildlichkeit mancher Aufführungen — ohne Beispiel in der Geschichte des gesamten deutschen Theaters. Aber was er unterlassen hat, ist noch bezwingender, als was er getan hat. Er hat in diesen Jahren kein Zugeständnis gemacht: er hat niemas Ibsen kritisch propagiert und hat trotzdem keinen Sudermann und keinen seiner Sippe gespielt. Er hat in dem einen Spieljahre 1903/4 dreiundzwanzig verschiedene Vorstellungen gegeben, darunter unvergeßliche Abende wie: Die Raben, Elektra, So ist das Leben, Minna von Barnhelm, Schwester Beatrix, Mutter Landstraße, Candida, Kabale und Liebe, Fräulein Julie. Das ist wieder ohne Beispiel in der Geschichte des dentschen Theaters. Aber er hat in dem Spieljahr 1905/6 nicht mehr als sieben Vorstellungen geben, wovon fünf auf das Deutsche Theater kommen. Und das ist leider gleichfalls ohne Beispiel in der Geschichte des Deutschen Theaters (von dem einen Lindau-Jahr abgesehen). Von jenen fünf Vorstellungen hat eine einzige das neue Werk eines deutschen Dichters gebracht. Diese Vernachlässigung der deutschen Produktion ist noch beängstigender als der Niedergang von dreiundzwanzig auf sieben, mit dem nicht etwa ein Hochgang der schauspielerischen Leistungsfähigkeit verknüpft war. Eher umgekehrt: Candida war wundervoll, Caesar und Cleopatra war jammervoll; Die Raben waren ein Fest, Liebesleute waren eine Qual. Reinhardt vergesse nicht, daß er Pflichten hat: wie gegen seine eigene Vergangenheit, so gegen die Vergangenheit des Deutschen Theaters; weniger gegen die Vergangenheit, als gegen die Zukunft des deutschen Dramas. Der Ehrgeiz, nur das klassische Drama neu zu beleben, sollte für einen Reinhardt zu klein sein.

Madrid

Madrid, du Königin der span'schen Städte!
In deinen Gärten leuchten wohl, ich wette,
Vieltausend Augen, schwarz, blau oder braun.
Du weiße Stadt der Liebesserenaden!
Es schweben über deine Promenaden
Die kleinen Füße vieler schöner Fraun.

Madrid, wenn deine Stiere wild, behende
Sich jagen, winken wohl viel weiße Hände,
Und viele Schärpen flattern durch die Luft;
Und deine heißen Sternennächte sehen
Viel lange Schleier durch das Dunkel wehen,
Wenn an der Pforte der Geliebte ruft. —

Madrid, ich lache deiner zarten Schönen
Von feinem Wuchs, und die so gern gewöhnen
In enge Stiefelchen den hohen Spann;
Denn heimlich unter allen weiß ich Eine,
Der von den Blonden und den Braunen keine
Je gleicht und nur das Wasser reichen kann.

Ja, eine weiß ich, deren Gartenpforte
Sich nachts erschließt nur meinem Liebesworte
Allein, und wollt ein König selbst ihr nahn —
Sie ließ ihn wie den ärmsten Bettler stehen
Und ungehört von ihrer Türe gehen,
Weil sie nur mir, nur mir gehören kann.

Denn sie ist mein Prinzeßchen und mein Schätzchen!
Mein andalusisches, mein wildes Kätzchen!
Ein langer Schleier schmiegt sich in ihr Haar;
Ein kleiner Teufel, nein, ein Engel ist sie,
In meinen Arm gebettet süß, vergißt sie,
Wie heiß und wild ihr Heimatland doch war.

O! Preßt sie sich auf meinem durstgen Munde
Die Lippen wund in wilder Liebesstunde,
So muß man unsre tollen Kämpfe sehn:
Wie sich so schlangenweich beginnt zu winden
Ihr schlanker Leib, bis ihre Kräfte schwinden,
Und sie in meinen Armen muß vergehn.

Und fragt ihr mich erstaunt, wie es gekommen,
Daß solche Festung ich im Sturm genommen —
Ihr imponiert mein Reitpferd kolossal,
Auch lobt ich einst der dunklen Flechten Schwere
Und schenkt ihr schließlich eine Bonbonniere
In einer schönen Nacht im Karneval.

Alfred de Musset
Deutsch von Hedwig Hirschbach

Henrik Ibsens politisches Vermächtnis

Der Riesenbau von Henrik Ibsens Werk steht nun wohl vollendet da, weit über unser Geschlecht in die Zukunft ragend. Niemand kann heute sagen, wie weit wir uns noch vorwärts entwickeln müssen, um ihn nach Plan und Aufriß, im Konstruktiven und im Dekorativen völlig zu übersehen, um der Zeit geben zu können, was der Zeit, und der Persönlichkeit, was der Persönlichkeit ist, um zwischen den bedingten Notwendigkeiten der Epoche uud den Freiheiten der individuellen Phantasie eine halbwegs deutliche Unterscheidungslinie zu ziehen. Inzwischen zimmert natürlich die literarische und die soziale Kritik (von der politischen, philosophischen, ja medizinischen auf mancherlei Art unterstützt) ihre Gerüste, um an dem ungeheuern Monument emporzuklimmen, Flächen da und dort reinlich abzumessen, oder von irgend einem Erkerchen angestrengt ins Weite zu sehen. (Das Fenstereinwerfen haben sie sich ja inzwischen glücklich abgewöhnt.) Manche gute und brauchbare Erkenntnis läßt sich da gewinnen; dem Europäer, dem Versöhner, dem Frauenkenner, dem Menschenhasser und dem Menschenbildner Ibsen in manches Fältchen seines tiefgründigen, weitverzweigten, unübersehbaren Wesens blicken. Nur seine ganze grandiose Erscheinung so strahlend zu durchleuchten, daß in ihr die geheimsten Wurzelfasern seines Werkes und hinter ihr wieder der helle, weite Horizont seines Jahrhunderts erschaut wird, das können wohl die fleißigsten, umfassendsten und scharfsinnigsten Untersuchungen der Heutigen nicht erreichen. Ich meine, Ibsen, der im Dramatischen schon für unser Gefühl nicht weniger bedenkt als den konzentrierten Gesamtinhalt unsrer Zeit, wird von keiner geistigen Macht — seine eigene gar nicht ausgenommen — völlig durchdringend erfaßt werden können, die nicht vorher die ganze zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Gründen, ihrem Bestand und ihren Tendenzen ebenso erfaßt hat. Und das bleibt — leider! — unsern Enkeln vorbehalten; es ließe sich sonst auch gar zu leicht leben.

Indessen, die Jahrzehnte verrollen lautlos, aber nicht ohne Spur; ein Geschlecht reicht dem nächsten seine Größen nicht ganz unverändert hinüber. Was heute an vertiefter Erkenntnis des Ibsenschen Genius geleistet wird, ist Arbeit für die Späteren; es kommt dem Nachfahren zugute, der gewiß einmal, beinahe unvermittelt, die Schöpfung unsers größten Dichters in einer ganz neuen, sonnenhellen Schönheit und Klarheit leuchten sehen wird. (So wie wir heute unsern Hebbel haben, von dem die sechziger und auch die siebziger Jahre noch gar nicht viel wußten; ähnlich mit Kleist.) Natürlich wird der Herr Nachfahre, undankbar, wie das junge Volk eben ist, seinen kritisch neugeschaffenen Ibsen für sein eigenstes originales Werk ansehen und sich dafür lobpreisen. Diese übermäßige Anmaßung sei ihm gerne gegönnt; sie ist

immer eine kräftige Nahrung neuer Generationen gewesen. Wir aber dürfen umso befriedigter mitansehen, wie um uns her getreue Hände und empfindliche Gedanken bemüht sind, von dem großen, ewigen Bilde abzunehmen, was sich davon dem unhistorischen Verständnis unsrer Tage willig ergibt, und es den kommenden Jahrzehnten als Anhalt für erneute Betrachtung hinzustellen. Als einer der verdienstlichsten Beiträge dieser heutigen — warum das große Wort scheuen? — Ibsenforschung ist wohl das Buch anzusehen, von dem hier gesprochen wird: „Ibsens politisches Vermächtnis" von Erich Holm (Wiener Verlag.) Es spricht nur von den vier letzten Dramen des Meisters: „Baumeister Solneß", „Klein Eyolf", „John Gabriel Borkman" und „Wenn wir Toten erwachen". Und — wie der Titel sagt — nur von den politischen Verkündigungen in diesen Werken ist die Rede. Die rein psychologischen Aufschlüsse, die reien Züge der nur sich selbst verantwortlichen Phantasie bleiben außerhalb der Betrachtung — ohne darum etwa weggeleugnet oder gar als unwichtig hinter die Politik geschoben zu werden. Nein, die Untersuchung eröffnet sich von vornherein mit willkürlichem Verzicht nur diesen einen Winkel, von dem aus, sie weiß es wohl, das Ganze noch nicht zu überblicken ist. Aber die Grundlinien, die sie sucht, können gerade nur von da aus in ihrem Verlauf, in ihren Kreuzungen, Parallelismen und perspektivischen Verkürzungen genau verfolgt werden. Freilich wird dadurch auch das ganze Bild, das uns vorher so wesenhaft und plastisch erschien, durchaus linear, eine geistvolle Kombination bedeutungsreicher Züge, das präparierte Skelett eines ebenso feingegliederten wie riesenhaften Organismus. Willkürlich, wie der vorbestimmte Standpunkt, muß eben auch das Ergebnis sein. Darauf weist denn auch das Buch gelegentlich mit vorsichtiger Selbstbeschränkung hin.

Es erklärt die drei Werke: „Baumeister Solneß", „Klein Eyolf" und „John Gabriel Borkman" als eine innerlich zusammenhängende Trilogie: Die große Tragödie des heutigen Bürgertums. Solneß verkörpert die politische Macht der Bourgeoisie. Die beiden Brovik und Kaja Fosli sind früheres und jetziges Proletariat, der latente Aufruhr gegen die Bürger. Aline ist die unterdrückte Frau der Vergangenheit, die sich in dem neuen Heim, das nach dem großen Brand (französische Revolution) errichtet worden ist, nicht wohlfühlt. Hilde — individualistische Jugend und seiner selbst bewußtes Weib — reißt endlich das Gewissen des feig gewordenen Unterdrückers in die Höhe, zwingt ihn, den hohen Turm an seinem neuen Heim zu kränzen, bringt ihn zur stolzen Vollendung seines Werks, die mit dem Untergang nicht zu teuer erkauft ist. Ähnlich die Gleichnisse und Erklärungen in „Klein Eyolf", das als die Tragödie der geistigen und sittlichen Macht des Bürgertums verstanden werden soll, und ebenso in „John Gabriel Borkman", worin wieder die Tragik der wirtschaftlichen Macht des dritten Standes aufgezeigt wird.

überall die bürgerliche Kultur, von einer bedeutenden Seite ihres Wesens erfaßt, im Kampfe mit den aufdrängenden Arbeitern, mit den entrechteten Frauen, mit dem eigenen Gewissen; und überall mit den Fehlern auch die Größe des Bürgertums, die Verheißung, die in ihm liegt, auf das stärkste betont. „Es ist, als tönte aus diesen Dichtungen ein Appell an das Bürgertum: der herrschenden Wirrnisse ungeachtet, nicht irre zu werden an sich selbst und an den hehren Ideen, in deren Namen es seine geschichtliche Sendung übernahm.“ Die moderne Abänderung der bürgerlich politischen Ideale, Ibsens politisches Glaubensbekenntnis, sei aber: „Freiheit, gepaart mit dem Bewußtsein der menschlichen Verantwortung und mit Humanität.“ Das letzte Werk, „Wenn wir Toten erwachen“, wird dann als zusammenfassender Epilog dieser Trilogie folgerichtig erklärt. Hier ist die Kultur unsrer Zeit nicht mehr von irgend einer bestimmten Seite, sondern als ein historisch gewordenes Ganze gesehen und dargestellt. Ein Kunstwerk des Mannes, für dessen Vollendung die Frau in ihrem Besten geopfert werden mußte. Das Opfer rächt sich an ihr selbst und am Manne. Ihm entschwindet jede Freude an seinem vielfach veränderten und verkleinerten Werk, und an ihr ist die unterdrückte Lebensfreude in schmachvoll würdelosen Taten furchtbar ausgebrochen. Jetzt, von den Toten erwacht, hat sie Kraft und Lust zur Freiheit verloren; auch geht die Wächterin, die Sitte, drohend neben ihr her. Während sie und der Schöpfer des verfehlten Kulturwerks beim Aufstieg zur Höhe der Vollendung vernichtet werden, jubeln Ulfheim und Maja, die freien, starken, kommenden Menschen, die Verkündigung der neuen Zeit in den Sturm.

Auf die feinen Verästelungen dieser rein abstrakten Gedanken, ihre geschickte Anklammerung an die einzelnen Szenen und Figuren der Dramen kann hier natürlich nicht in genügender Deutlichkeit eingegangen werden. Aber sie machen gerade den beinahe spannenden Reiz des Buches aus, und, wenn sie auch durchaus nicht überzeugen können, so locken sie doch unwiderstehlich. Man entschließt sich, trotz den schlagenden Vergleichen und scharfsinnig aufgeschlossenen Symbolen nicht leicht dazu, auch den späten Ibsen für einen so fanatischen Politiker und absoluten Weltverbesserer zu halten, wie er es nach dem Buche sein müßte. Aber in unsrer Zeit, die sich in seiner Schöpfung abgespiegelt und aufbewahrt weiß, nimmt jeder aus dem Riesenwerk am liebsten das heraus, was ihm das Nächste, das Wichtigste, das Selbstverständlichste ist. Was Erich Holm daraus holt, ist sicherlich nichts Kleines und allzu Verstecktes. Es ist ein Inhalt der Ibsenschen Welt; diese ganze Welt selbst — auch nur vom Komplex der letzten Dramen gesprochen — kann es freilich nicht sein.

Willi Handl

Bund der Bühnendichter

V

Stefan Großmann

Ich glaube, daß die dramatischen Schriftsteller Grund haben, der „Schaubühne" für diese Enquête zu danken. Eine Genossenschaft nach dem Muster der Franzosen muß zustande kommen, wenn die Theaterstückschreiber sich nicht vor Bäckergehilfen, Hutmachern und Glasarbeitern genieren sollen, die dergleichen Produktivgenossenschaften unter viel schwierigeren Bedingungen geschaffen und zur Blüte gebracht haben. Voraussetzung des Gelingens ist freilich, daß die Sache nicht irgend einem Dilettanten zur Leitung anvertraut wird. Ich gestehe, daß ein sachverständiger Filou mir als Bühnenvertriebsleiter noch immer lieber ist als irgend ein sehr wohlmeinender, sehr wortreicher, aber geschäftlich unvermögender Förderer der Kunst. Warum sollte sich ein passender Mann zur Leitung einer solchen Autorengenossenschaft nicht finden? Selbst unter den dramatischen Schriftstellern ist so Mancher, der vom Vertrieb mehr als von der Schaffung dramatischer Werke versteht. Wie schön wärs, wenn durch die Gründung einer solchen Genossenschaft ein oder das andre starke kommerzielle Talent aus unsern Reihen zu seinem eigentlichen, eingeborenen Wirkungskreis käme! . . .

Ich habe mit wiener Theateragenten keine Erfahrungen gemacht, kann also über wiener Mißstände nicht klagen. Die Schicksale eines jungen Autors werden bei allen Theaterverlegern wohl immer die gleichen sein. Der Agent sucht den jungen Schriftsteller für die Zukunft möglichst fest an sich zu fesseln, ohne daß ihn dabei die Gegenwart teuer zu stehen kommen darf. Dieses Gebundensein für die Zukunft ist der eigentliche Wucherzins, den ein junger Verfasser dem erfahrenen Theateragenten zahlen muß! Wer die Tücke solcher Verträge kennt, wird nie mehr ohne Groll an alle paragraphierten Hinterhälte denken, denen ein gütig entdeckter Autor fast stets zum Opfer fällt.

Das Theater hat heute von allen Milieus die schlechteste moralische Atmosphäre. Schauspieler, Direktoren, Agenten, Autoren belügen, beheucheln, mißtrauen, täuschen und schmeicheln einander bis ins Sinnlose. Wärs nicht ein Wunder, wenn in dieser von Wortbruch geschwängerten Luft gerade die Agenten mit Theaterstücken Korrektheitsfanatiker geblieben wären? Aber was in unsern, der Schriftsteller, Kräften liegt, sollten wir zur Durchlüftung der verpesteten Theateratmosphäre tun! Die Gründung einer deutschen Autorengenossenschaft wäre schon ein Weg mitten durch die Rechtsverwahrlosung des deutschen Theaters.

Karl-Ludwig Schröder

Da die Angelegenheit des „Bühnenvertriebs" einmal aufgerollt ist, so ist die beste Gelegenheit gegeben, mancherlei damit im engsten Zusammenhang stehende Fragen zu besprechen, und wenn die Erörterung auch nicht gerade zu einer deutschen Société führt — den mancherlei dagegen vorgebrachten stichhaltigen Bedenken wüßte ich kein neues hinzuzufügen — so kann die in der „Schaubühne" gegebene Anregung doch allerhand wertvolle Früchte tragen.

Von meinem Standpunkt als praktischer Dramaturg muß ich es als angebracht und notwendig bezeichnen, daß eine Zwischenstelle für die

Vermittlung zwischen Autor und Bühnenleitung, ob diese nun von einer Société betrieben werde oder in den Händen einer geschäftsmäßig organisierten Agentie liege, bestehen bleibe. Denn sie erleichtert den sehr umfangreichen Briefwechsel und die Geschäfte des dramaturgischen Ressorts, dem man endlich eine seiner Bedeutung gebührende Stellung im praktischen Theaterbetrieb einzuräumen und eine zielbewußte Organisation zu geben beginnt, wesentlich. Es würde kaum durchzuführen sein, wie viele Autoren wünschen, mit jedem einzelnen über sein Werk zu verhandeln, und abgesehen davon, daß oft Gesagtes immer und immer wiederholt werden müßte, würden Verhältnisse geschaffen, die beiden Teilen die Verhandlungen oft recht peinlich machten. Es zeugt von — durch Befangenheit erklärlicher — Kurzsichtigkeit, wenn die Dramatiker auf Grund eigener trüber Erfahrungen dem Bühnenvertriebssystem alle Schuld geben und das Kind mit dem Bade ausschütten. Es ist ganz klar, daß mancher Autor die Mißerfolge seines Werks dem mangelnden Eifer des Verlegers zur Last legt, daß andre die Erfahrungen, die sie mit einer Firma gemacht haben, unberechtigterweise verallgemeinern. Auch der Bühnenleiter und Dramaturg kann — damit stimmen wir allen in den veröffentlichten Antworten enthaltenen Bedenken gegen das bestehende System zu — nur wünschen, daß sich berufene, dramaturgisch geschulte Männer des schwierigen Mittleramtes annehmen, sodaß wir das Vertrauen gewinnen, unsre durch die Fülle der Einsendungen in Anspruch genommene Zeit nicht an das von einer Agentie vorgelegte Werk nutzlos zu verschwenden. Denn für uns ist der Bühnenvertrieb nur von Wert, wenn er wie ein Sieb eine Auslese vornimmt und erstens nur Werke vorlegt, die überhaupt ernstliche Beachtung verdienen, zweitens aber auch nur solche, die wirklich für die bestimmte Bühne in Betracht kommen. Also als Vorprüfungs- und Verteilungsstelle. Der Agent muß demnach nicht nur Geschäftsmann, sondern auch Sachverständiger sein. Das wird sich freilich schwer mit dem Großbetrieb der ersten Firmen vereinigen lassen, die den Bühnen gegenüber dem Prinzip zu huldigen scheinen: Wer vieles bringt . . . und den geschäftlichen Grundsatz hochhalten: Die Masse muß es bringen.

Aber noch ein zweiter Punkt fällt mir auf: das Mißverhältnis zwischen Leistung und Gegenleistung. Nicht als ob auch ich zehn v. H. zuviel fände oder hier in das Loblied von S. Fischers sechs Prozent einstimmen wollte. Das überlasse ich den Wechslern im Tempel. Aber wer zahlt diese Steuer? Der Autor; wie sie der Schauspieler dem Agenten zahlt, während dieser zum mindesten ebenso dem Direktor dient. Sind doch die Fälle nicht selten, wo der Theaterdirektor dem Agenten ein Extrahonorar zahlt, weil er eine begehrte darstellerische Kraft dem Konkurrenten vor der Nase weggeschnappt oder ihm mit einem neuen Schlager den Vorzug gegeben hat. Aber nicht genug, daß die Klienten diesen Praktiken wehrlos ausgeliefert sind, müssen sie auch noch allein die Provision des Kuhhandels zahlen. Das kann nicht dadurch wettgemacht werden, daß ein paar berliner Theaterleiter nach dem Vorgang des Freiherrn von Berger einigen Autoren einen Jahressold zahlen, nur für die Verpflichtung, ihre Stücke dieser Bühne zuerst vorzulegen. Dies Benefiz kommt wenigen Autoren zugute, die unentgeltliche Vermittlung aber allen Direktoren. Das ist ein schreiendes Mißverhältnis. Wie man freilich, um die Theater nicht noch mehr zu belasten — sie sind durch die meist sehr hohen Tantièmen von der Bruttoeinnahme für den Autor bereits überbürdet — einen Ausgleich in der Weise erzwingen will, daß die Bedingungen der Aufführung auf ein berechtigtes Maß herabgesetzt

und dafür die Vermittlergebühr zwischen Autor und Direktion geteilt werde, läßt sich nicht im allgemeinen beantworten. Das wird mit der durchgreifenden Reform des Theatervertriebswesens, bei der es nicht nur für den Autor, sondern auch für den Theaterleiter gerechtere Verhältnisse zu schaffen gilt (ich lege Wert darauf, das zu betonen, da aus allen Antworten nur das Interesse der Schriftsteller spricht), im engsten Zusammenhang stehen.

Theodor Wolff

Von den zwei Stücken, die ich geschrieben habe, ist das eine, „Niemand weiß es", in Berlin durchgefallen, das andre, „Die Königin", in Wien. Ich habe bisher keine rechte Gelegenheit gehabt, mich über die „bei wirklich großen Umsätzen an Agenten vergeudeten Summen" zu ärgern, und stehe daher dieser ganzen Tantièmenfrage so fremd wie irgend möglich gegenüber.

Hermann Katsch

Was meine Erfahrungen auf dem Gebiet der Dramen-Agenturen betrifft, so muß ich leider gestehen, daß ich meinem Agenten eigentlich noch nichts Nennenswertes eingebracht und so auch keine Ursache habe, über den Umfang seiner Tantièmenprovisionen zu klagen. Ich habe beispielsweise durch die Aufführung meiner „Kollegin" in Roggio Emilia 75 Pfennig verdient; daraus resultierten für Herrn Entsch 7,5 Pfennig. Soll ich ihm das mißgönnen? Anders wäre es, wenn ich 100 000 Mark im Jahr verdiente. Ich glaube, ich käme mit 90 000 Mark nach Abzug der Provision auch aus. Etwas andres ist es, ob die in diesem Fall dem Agenten zufallenden 10 000 Mark einer Arbeitsleistung in derselben Höhe entsprächen. Nun gibt es ja aber Fälle, in denen solche Provisionen ohne große Mühe und doch mit einem gewissen Anspruch auf Berechtigung verdient sein könnten. Wenn z. B. ein Neuling durch die rastlose Energie eines Agenten zur ersten Aufführung durchdringt. Ich kenne keinen solchen Fall. Alles — es ist zwar nicht viel — aber alles, was ich bisher erreicht habe, habe ich ohne den Schweiß der Agenten erreicht. Das liegt freilich an den Theaterleitern, die von den Agenten nichts wissen wollen; dieser Umstand ist schuld daran, daß die Stücke-Makler nicht ihre volle Energie entwickeln können — der Bühnenvertrieb sinkt also ganz, wie die „Schaubühne" schreibt, zum Inkasso-Geschäft herab.

Ob es nun jedermanns Sache wäre, die Korrespondenzen, Vertragschließungen, Aufführungskontrolle, Abrechnung usw. mit den vielen Bühnen, auf die man doch hofft, selber vorzunehmen, kann ich nicht entscheiden. Mich würde die Zeit, die dazu nötig wäre, reuen. Aber, wenn ein Inkassogeschäft einmal sein muß, dann könnte sein Ertrag anders verwendet werden. Wenn eine Genossenschaft der Autoren möglich wäre, wenn diese Genossenschaft die Funktionen der Theateragenten mit eigenen Kräften übernähme, dann könnten die Tantièmen zu einem Pensions-, Witwen- und Waisen-Unterstützungs- oder sonst einem Fond gesammelt werden und segensreich wirken. Aber wer hat den Mut, die Autoren zu einer Genossenschaft zusammenzubringen! Da müßten die mit den sechsstelligen Zahlen anfangen, und so wird wohl alles beim alten bleiben.

Rudolf Herzog

Die Frage, ob ein Bühnendichter mit oder ohne Agenten arbeiten soll, läßt sich m. E. summarisch schwer lösen. Das künstlerische Temperament und die kaufmännische Veranlagung jedes einzelnen Autors spielt dabei eine Rolle. Mich z. B. würde die langwierige Korrespondenz mit den Theatervorständen in der Arbeit, die ich gerade unter der Feder habe, so sehr beeinflussen, daß ich nur eins könnte: mich mit dem Schicksal der fertigen Arbeit oder dem Schicksal der entstehenden beschäftigen. Auch ein Privatsekretär würde mir wenig dabei helfen, da ich doch beständig Anweisungen zu geben, zu konferieren und zu kontrollieren hätte. Das brächte mich um die Sammlung, die ich zur Arbeit als unbedingt notwendig erachte. Gewiß ist die Theateragenten-Institution reformbedürftig. Der Mehrzahl der Herren ist die künstlerische Seite der Frage Hekuba. Sie sind lediglich als Geschäftsleute zu werten, die ebenso gut Vertretungen in Manufakturwaren übernehmen könnten und ihr materielles Interesse weit in den Vordergrund rücken. Es läge uns also ob, Auswüchse solidarisch zu beseitigen. Ein Beispiel. Ein berliner Agent nimmt ein Stück in Vertrieb, das der Dichter bereits bei einer berliner Bühne untergebracht hat. Der Agent verlangt auch von diesem Abschluß seine zehn Prozent und läßt den Theatervertrag auf seinen Namen ausstellen. Als das Werk durch Wechsel in der Direktion nachher nicht zur Aufführung gelangte, forderte der Dichter die Einklagung der Konventionalstrafe von dem Agenten, der laut Kontrakt allein dazu berechtigt war. Der Agent aber lehnte dies Ansuchen mit der Motivierung ab, daß er sich seine sonstigen Geschäftsbeziehungen zu dem Theater nicht verderben wolle! — Gott sei Dank haben wir auch Theateragenten, die sich mit ihren Autoren eins fühlen. Ich selbst arbeite mit einer Firma, bei der ich durchaus angenehme Erfahrungen gemacht habe, so daß ich in Ruhe bei meiner Arbeit bleiben kann, was mir das Wichtigste scheint.

Georg Engel

Ich empfinde die Abwälzung des „geschäftlichen Teils“ auf einen Agenten sehr angenehm; ich glaube auch, daß die Tätigkeit der Agenturen und ihre gegenseitige Konkurrenz eine recht wohltätige Bewegung in unser Bühnenleben hineintragen, während eine Zentralisation leicht zu einer Stagnation nach französischem Muster führen könnte.

Friedrich Adler

Für mich, der ich einen praktischen Beruf habe, wäre die mit dem Vertrieb verbundene Korrespondenz und Abrechnung eine unbequeme Last. Aber ich glaube, daß man dem Agenten nicht bloß die Einkassierung bezahlt, sondern auch die Geschäftskenntnis, die ihn mehr als den Autor befähigt, die jeweiligen Bedingungen festzusetzen und die einlaufenden Ausweise zu prüfen. Zudem ist die Übersicht, die der Spielplan von Breitkopf & Härtel bietet, durchaus nicht vollständig, da Aufführungen an kleinen Bühnen vielfach nicht verzeichnet sind. Ich muß gestehen, daß ich der Vertretung von Felix Bloch Erben manchen Vorteil verdanke, den ich allein kaum erzielt hätte. Daß die Agentur für ein Stück, das nicht geht, kaum etwas tut, liegt nicht an ihr allein; das tiefe Mißtrauen der Direktionen, die ganz sicher gehen wollen und gerade deshalb so oft fehlgreifen, wird durch Empfehlungen einer Vertriebsfirma nie überwunden werden.

Gertrud Eysoldt

Wer von „Darstellern moderner Kultur" handeln will, von Schauspielkünstlern, deren Werk uns jenseits seiner ewigmenschlichen Inhalte noch durch besondere Beziehungen zur Psyche der Gegenwart wertvoll ist, dem wird sich von allen Gestalten, die jetzt im Vordergrund des Theaters stehen, kaum eine so unabweisliche Betrachtung fordernd aufdrängen wie: Gertrud Eysoldt. Vielleicht ist unter den lebenden Bühnenkünstlern von Rang kein andrer, der einen so großen Teil seiner Kraft und seiner Wirkung aus der kulturellen Situation von 1900 zieht, der so wenig von irgend einer andern Zeit erzeugt und empfangen sein könnte wie sie.

Gertrud Eysoldts Kunst hat in den letzten Jahren in heftigem Streit der Meinungen gestanden; ihre Bedeutung ist ebenso kränkend verkannt wie unsinnig überschätzt worden. Aber das werden auch die zügellosesten Verehrer zugeben müssen, daß es nicht viel Vernunft hat, immer wieder wie einen törichten, ungerechten Zufall das Faktum zu erzählen, daß Gertrud Eysoldt, die geistreiche, geschmackvolle Schauspielerin, nacheinander an drei berliner Bühnen ein wenig beachtetes Dasein führte, bis dann eben endlich — zufällig — an Reinhardts Bühnen ihr die großen Erfolge blühten. Es war wirklich nichts weniger als ein Zufall, es war die notwendige Folge der Tatsache, daß durch Reinhardt die deutsche Bühne zum ersten Mal in die Kulturströmung gelenkt wurde, bei deren Ausdruck die Körperkunst der Eysoldt nicht Geistreiches und Geschmackvolles, sondern Außerordentliches und schlechthin Einziges zu bieten hatte. Der Rollenkreis, der sie hier empfing und zu jähem Ruhm erhob, diese „Perversen", wie sie der billige Zeitungsjargon taufte, diese unheimlich mörderischen Wesen voll sexueller Dämonie: Henriette und Adele, Salome und Lulu, Elektra und Cleopatra, diese Töchter Strindbergs, Courtelines, Wedekinds, Wildes, Shaws, Hofmannsthals — das sind denn doch nicht Gestalten, die der Künstlerschaft der Eysoldt „unter andern auch" gelingen; es sind tatsächlich allein die Anlässe, bei denen die Kunst der Eysoldt ihr bedeutsames und besonderes Wesen entfalten kann, wie an keinem andern Stoffe mehr. Sie ist tatsächlich nur im Bannkreise dieser Gestaltenwelt eine große Künstlerin. Darüber hinaus ist sie eine geist- und geschmackvolle Schauspielerin — aber diesem Maximum von Kultur und Minimum von Natur entspringt dann kein lebensvolles Kunstwerk mehr.

Für eine gewisse Seite der Literatur, die Reinhardt zuerst auf der deutschen Bühne durchsetzte, mußte die Eysoldt so notwendig kommen, wie Niemann für Richard Wagner, wie Rittner für Hauptmann. Sie ist das schauspielerische Äquivalent für einen wesentlichen Teil der Dichtung von Strindberg, Wedekind, Courteline, Shaw, Wilde. Das macht ihren unersetzlichen Wert in diesem Ensemble aus. Was ist nun das Tief-

gemeinsame, das die Kunst dieser Schauspielerin und die jener Dichter eint? Das äußere Kennzeichen all jener Gestalten ist eine ins Lebensgefährliche gesteigerte sinnliche Leidenschaft; aber es wäre völlig verkehrt, eine ungewöhnlich starke Sinnennatur als die charakteristische Eigenschaft der Schöpfer anzunehmen, aus denen diese Gestalten hervorgingen. Ganz umgekehrt muß betont werden: die Welt August Strindbergs wie Gertrud Eysoldts ist der höchstgespannte Intellektualismus, der in die Zügel der Sinnlichkeit knirscht, der wahnwitzig aufgebäumte Wille, der mit dem Geschlecht um seine Freiheit ringt, die überreife Kultur, die an den Kerkerwänden der Natur ihr Haupt zerschellt. Eine wütende Feindschaft ist zwischen diesen überwachen, geistesstarken, willensstolzen Kulturmenschen und jener Trägerin aller dumpfen, ewig gleichen Naturnotwendigkeiten, dem Geschlecht. Aus dieser Feindschaft, diesem glühenden Haß heraus gestaltet August Strindberg, gestaltet Gertrud Eysoldt.

Wir wollen begreifen, daß wir eines der tiefsten und verhängnisreichsten Probleme der modernen Kultur in Händen halten. Vier Generationen nach Rousseau dröhnt ein Verzweiflungsschrei von den Lippen der Menschheit: Los von der Natur! Sie haben sich verstiegen in die Eisberge des Bewußtseins, über die Kraft hinaus haben sie den Willen ihrer Individualität angespannt. Nun empfindet ihr freiheitgeschwelltes Ich die Natur, die alles in gleichem Zwange hält, als ein Fremdes, Friedliches, nun stürzt der Menschengeist in wilder Empörung gegen die letzte, alles bändigende Schranke: das Geschlecht in Totfeindschaft rennt er an und zerschmettert sich und verblutet. Die Tragödie des absoluten Individualismus, des geistigen Anarchismus, der das letzte, stärkste, unlösliche soziale Band im Sexuellen erkennen muß. Wie im Keim gibt Hebbels Werk eine Vorschau vom ganzen Ablauf dieses individualistischen Empörungskampfes. Dann sind seine großen Phasen wiedergespiegelt in den Werken des Zarathustrasängers, des Peer Gynt-Dichters, des Autors von „Über die Kraft". Und dann kam der Europäer August Strindberg, vielleicht der größte Individualist der Kulturgeschichte. Er war fertig geworden mit jeder andern Fessel, war frei bis auf eines — nun rannte er gegen die letzte Schranke, nun erklärte er die Totfeindschaft dem Geschlecht. Alles Negative, alles, was niedrig ist und erniedert, erblickte er in dieser letzten erdverbindenden Macht. Er haßte das Geschlecht — und nur weil er seinen Haß als Mann formulierte, ward er der „Weiber"-Feind. Strindberg ist kein Einzelner, sondern ein Chorführer. In den wilden Ekstasen des Polen Przybyszewsky wütet der gleiche Kampf und in den stillern Nervenanalysen Johannes Schlafs. Mit veränderter Front — weil mit Bewußtsein für das Geschlecht gegen das Gehirn parteiergreifend — steht Frank Wedekind doch im selben Gefecht. In der dandyhaft kühlen Art des Ästheten Wilde und in dem mehr oberflächlich witzigen Hohn des Galliers Courteline meldet sich doch

die gleiche tiefe Ablehnung jenes letzten Menschenbandes. Selbst in die weiche Tonart des Wienertums hat sich diese europäische Melodie übertragen lassen: aus der weltmännisch melancholischen Geste Schnitzlers spricht — neben allem Epikuräertum — zuweilen derselbe geistesstolze triebverachtende Geist, und Hofmannsthals Oedipus, der, sich vom Blutband lösend, nur noch „in seinen Taten wohnen" will, ist wahrlich ein Kind dieses Geistes. Es ist ein durchaus ungoethischer, gar nicht heidnisch-hellenischer Geist, der aus den wilden Dissonanzen dieser Bewegung spricht. Viel näher steht er bei all seinem Gehirnrausch dem Geiste Tolstois, des Christentums, der Askese. Strindberg — in allem der größte Typus dieses Geschlechts — hat das durch seinen Gang nach Damaskus ad oculos demonstriert. In diesem erdflüchtigen Intellektualismus wohnt wenig Liebe und Freude an der sinnlichen Erscheinungswelt, und die wildgeworfenen sexuell-dämonischen Gestalten, die diesen Dichtern bei Pfaffen und Zeitungsschreibern den Ruf übermäßiger, pervers-raffinierter Sinnlichkeit eingetragen haben, sind in Wahrheit Zerrbilder, die ingrimmiger Haß gegen das erotische Leben geschaffen hat. Dieser Geist nun ist natürlich nicht auf literarischen Ausdruck beschränkt. Er stößt gellende Verzweiflungsschreie aus in den farbigen Visionen des Edgar Munch und sendet leis schwirrende vergiftete Pfeile in der Zeichenkunst Beardsleys, des Präraphaelitenschülers, dem die versteckte Sinnlichkeit der Burne-Jonesschen Engel sich plötzlich in den Fratzen grinsender Geschlechtsvampyre enthüllte. Von diesem Geist flammt zuweilen ein Schein durch die Schauspielkunst des intellektuellsten der lebenden Bühnenkünstler: Josef Kainz, der jetzt, in seiner reifsten Periode, zuweilen in seinen psychologischen Analysen etwas gibt, das fast wie eine satanistische Kritik der präraphaelitisch schlanken, keusch sinnlichen Jünglinge seiner frühern Periode wirkt. Die dramatische Produktion dieser Anti-Erotiker brauchte aber einen kongenialen weiblichen Meister körperlicher Darstellungskunst, um sich szenisch zu vollenden. Er ward ihr in Gertrud Eysoldt.

Die Eysoldt ist neben Kainz vielleicht heute die stärkste Intelligenz auf dem deutschen Theater, sie ist ihm gleich in der bewußt scharfen Akzentuierung der eigenen Individualität, und auch in der Raffiniertheit der psychologischen Analyse, in der nervösen Geschmeidigkeit, der fast bösartigen Schärfe des Charakterisierens erinnert sie zuweilen an ihn. Daß ihr aber die ganze andre Welt jenes reichern Künstlers, der sinnlich weiche Zauber körperlicher Grazie und stimmlicher Lyrik, den Kainz zu entfalten vermag, fehlt, daß sie nicht wie er auch einen harmlos freudigen Anteil an der ungeistigen Schönheit der Natur hat — dieser Mangel wird zur Kraft, zu der Kraft, die sie gerade so eminent für den Dienst jener Dichter tauglich macht, mit denen sie gesiegt hat. Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt stellt in den Dienst ihrer gefährlichen Intelligenz einen nahezu geschlechtslos wirkenden Körper von knabenhaften Formen, eine

unscheinbare Gassenjungenmiene, die besonders im Spiel von Mund und Nase eine bis zum Grotesken deutliche Kraft des Ausdrucks hat, und eine helle schmiegsame, gleichfalls von keinem Aroma der Geschlechtlichkeit umwitterte, gewissermaßen neutrale Stimme. In diesem prädestinierten Material gestaltet nun der leidenschaftliche Ingrimm ihres starken trotzenden Geistes die dämonischen Zerrbilder, die der große Haß beleidigter Gehirnmenschen vom Wesen der uns der Erde verbindenden erotischen Grundmacht entworfen hat. Von der cynisch frechen Adele in „Boubouroche“ bis zur schlangenhaft sichern Verführerin Henriette im „Rausch“, von der unschuldsvoll mörderischen Lulu im „Erdgeist“ bis zur tötlich schönen Prinzessin Salome gibt die Eysoldt eine Reihe nach Intention und Ausführung vollendeter, schlechthin erschöpfter Gestalten. Die Art, wie ihre lallende, schmollende Kinderstimme zu wütendem Stammeln der Leidenschaft, ihre kätzchenhaft reckenden, streichelnden Bewegungen zu jähen tötlichen Tigersprüngen aufwachsen, die Art wie ihre hülflos und tückisch zuckende Kindermiene das tief ungeklärte Nebeneinander malt, in dem die Seele des unvergeistigten Instinktmenschen spielende Unschuld und verbrecherische Mordgier beherbergt, diese Art ist grade deshalb den Strindberg und Wedekind so kongenial, weil sie im Grunde völlig unnaiv ist. Weil sie nie die Illusion eines wirklichen Kindes, eines wirklich brünstigen Weibes, eines irgendwie reinen, echten Instinktmenschen macht, sondern weil jede Miene, jede Geste, jeder Ton mit einem leisen Zuviel an Deutlichkeit des Ausdrucks beladen ist. Dies „Zuviel“, das, über die Erscheinung hinausgehend, eben die Kritik des Schöpfers an der Gestalt gibt, dies Zuviel enthält die ganz heimliche Feindschaft, die innerliche Erbitterung der Künstlerin gegen ihre Gestalt. Nicht aus Hingabe und Identifizierung — aus einer aufgewühlt leidenschaftlichen Gegnerschaft sind die Gestalten ergriffen, die Strindberg gibt, die Gertrud Eysoldt gibt. So entstehen freilich Geschöpfe, die — für den tiefern ästhetischen Blick — nicht Bilder, sondern Zerrbilder, nicht charakterisiert, sondern karikiert sind. Aber auch die Karikatur ist eine Kunstform und, von der Innerlichkeit eines großen Temperaments erfüllt, fähig zu hohen und starken Wirkungen. Die Eysoldt — die, nebenbei gesagt, auch die Karikatur im gröbern Sinne mit sicherm Witz handhabt — hat nun für diese Kunstform ein vollendetes Stilgefühl entwickelt; sie ist virtuos in der Kunst, der Pseudounschuld, der vergifteten Naivität ihrer Gestalten soviel Illusionskraft mitzugeben, daß man sie zunächst einmal auf sich wirken läßt, und ihnen zugleich durch den polemischen Akzent jener Überdeutlichkeit soviel an Illusionskraft zu nehmen, daß wir — nicht etwa wider den Willen des Dichters! — mit ihnen wie mit lebendigen Geschöpfen sympathisieren. Aber es ist doch nicht nur das taktsichere Formgefühl, das zu rühmen ist — es muß gesagt werden, daß die geistige Leidenschaft, die höhnische Wildheit, mit der diese Frau ihre Kunstform erfüllt,

eine oft fortreißende Größe hat. Für Strindberg und seine Genossen gibt es heute keine stärkere Schauspielerin; hier ist die Eysoldt unantastbar und unvergleichlich. Bei Wedekind, noch mehr bei Wilde protestieren schon einige Kunstfreunde gegen ihre Art. Sie wollen die Naivität der Dichtergestalten echter, ernster genommen wissen, sie wollen nicht die geistreich-höhnische Paraphrase der Eysoldt über Instinktmenschentum, sie wollen die volle Illusion unschuldsvoll-verbrecherischer Kinder. Ich gehe hier noch nicht mit — ein Dichter von dem tiefen Naivitäts-Mangel eines Oskar Wilde hat keinen Anspruch auf naiv-elementare Verkörperung seiner durch und durch intellektualisierten Figuren; ihn, ohne jene klugbewußte Stilisierung, rein gefühlsmäßig spielen, hieße ihn aus seinem Wesen in Shakespearesche Luft hinauftreiben. Hier hat für mein Gefühl die Eysoldt noch recht. Aber wenn sie nun wirklich Shakespeare spielt, dann zeigen sich die Grenzen ihrer Kunst. Ihr Puck war ein vorzüglicher — Einfall; ein durchaus glücklicher Gedanke, an Stelle des nachgerade zu Thumannscher Fadheit abgeblaßten holdneckischen Elfenknaben einen derben zottigen Kobold zu setzen, einen rechten kecken Mitsommernachtsrüpel mit dröhnendem Baßlachen und bockartigen Sprüngen. Nur daß dieser kluge Gedanke uns durch Vorführung einzelner Details mitgeteilt wurde, daß ein kluger Zug geistreich neben einen noch klügern gesetzt war, daß kein lachender wilder Kinderübermut ein schnell atmendes, lebendes Ganze vor uns erstehen ließ. Es war eine geistreiche Abhandlung über die rechte Art, den „Puck“ zu spielen — aber die kindlich geniale Künstlerin, die im Sinne dieser Lehren wirklich zu schaffen vermag, muß erst kommen. Und so ist Gertrud Eysoldt überall verloren, wo sie vor wirkliche Naivität, geistlos geniales, sicheres Leben gestellt wird. Ein starkes Beispiel für viele ist ihre junge Frau in Björnsons „Neuvermählten“. Es war sehr geistreich und amüsant, wie sie die kindisch unreife, verspielte, trotzige Art dieses Gänschens und seine schließliche Ergebung in den stärkern Willen des Mannes zeichnete. Man verließ das Theater mit dem Bewußtsein, einigen ganz geistvollen, im Grunde recht kühl lassenden Dialogen mit Interesse gelauscht zu haben. Ein paar Monate später sah ich an gleichem Ort, in gleichem Ensemble, in gleicher Rolle Lucie Höflich. Die Höflich ist nicht entfernt eine Intelligenz vom Range der Eysoldt, auch nicht eine so eigenartige, wichtige Erscheinung für unsre Theatergeschichte wie jene — aber sie ist eine Natur, sie geht liebevoll ein in ihre Gestalten. Und als man wenige Augenblicke ihrem Spiel gefolgt war, da spürte man plötzlich, daß es nicht am Text lag, wenn dieser Dialog so kühl interessant gewirkt hatte: man hatte ein junges, unreifes Menschenkind ergreifend hülflos in Geistesnöten ringen und durch Liebe und Ernst erlöst werden sehen; man lebte das mit, mit der warmen, stillen, starken, ganz bescheidenen Innerlichkeit der Schauspielerin, und war bis zu Tränen gerührt. Damals begriff ich, daß

Gertrud Eysoldt im eigentlichsten Wortverstande gar keine „Menschen"-Darstellerin ist; sie ist nur für gewisse naturpolemische Figuren der modernen Literatur die berufene Vortragskünstlerin. Einzig und groß in einem sehr engen Kreis, jenseits dessen sie nur ein intellektuelles Interesse, kein seelisches Erleben zu wecken vermag.

Diese Grenze habe ich so entschieden aufgezeigt, weil gegen die lärmende Überschätzung dieser bedeutenden Frau in ihrem eigenen Interesse Einspruch erhoben werden muß. Man lockt sie aus dem Bereich ihrer Kraft, auf ein Gebiet, in dem sie über kurz oder lang untersinken muß. (Seit Jahr und Tag war die Cleopatra Shaws die erste Aufgabe, die ihr wieder wirklich gehörte). Ich habe aber jene Unterscheidung nicht vorgenommen, um die Leistung der Eysoldt an sich gering erscheinen zu lassen. Diese Leistung ist etwas Großes und bleibend Wertvolles. Für die szenische Herausarbeitung gewisser kultureller Zeitstimmungen war das Erscheinen dieser geistesstarken Frau voll sichersten Stilgefühls einfach eine Notwendigkeit. Freilich auch in ihrem Kreise gestaltet Gertrud Eysoldt mehr aus Kritik und Haß denn aus Glauben und Liebe. Auch ihren besten Gestalten fehlt deshalb eine Lebenswärme, die die ungeheure leidenschaftliche Schnelle der geistigen Bewegung durch eine stechende Hitze in etwas ersetzen muß. Aber was tuts? Man kann mit viel Grund sagen, daß Strindberg im Grunde gar kein Dichter sei — und doch wird man ihn nach Ibsens Tode die größte Person der europäischen Literatur nennen müssen. Eine nicht eben so hohe, aber doch bedeutende und ehrenvolle Stellung nimmt die Eysoldt auf der deutschen Bühne ein.

Julius Bab

Pariser Chronik.

Frankreich steht im Zeichen der Neuwahlen zur Deputiertenkammer. Man merkt es auch im Theater. Die Direktoren holen die politischen Stücke hervor, die sie im Kasten liegen haben. Doch keinem ist die Spekulation auf die „Aktualität" der Ware recht gelungen, selbst der Gaîté nicht, wo der ältere Coquelin alle seine Künste einer überlebten Schauspielertechnik und zwei Autoren von Rang, Alfred Capus und Lucien Descaves all ihr modernstes Können und Wissen zusammenlegten, um dem Attentat einen Erfolg zu sichern. Vielleicht ist im Genre des politischen Stückes überhaupt kein Lorbeer mehr zu verdienen. Die französische Literatur hat den Stoff bereits bis zum Überdruß durchgearbeitet, im Roman und auf den Brettern. Was an ernsten und komischen Wirkungen herauszuholen war, haben Augier und Sardou längst geholt, nach ihnen und mit viel weniger Glück Lemaître, Brieux, Mirbeau, Ancey. Die

Verquickung der Politik mit der Finanz, mit der Presse, mit der Religion ist geschildert, die Typen der Berufspolitiker in Prachtexemplaren gezeichnet worden. Freilich ein Tendenzstück kann jeden Augenblick geschrieben werden. Vielleicht läßt sich auch Sardous Rabagas psychologisch noch vertiefen. Aber solange der geniale Dramatiker nicht geboren ist, scheint es mir eitle Hoffnung, in Frankreich ein Gegenstück zum „Volksfeind" oder zu den „Webern" auftauchen zu sehen. Die Geschmackskünstler, die jetzt die französische Bühne beherrschen, begnügen sich mit nähern Zielen. Wenn sie in die politische Stoffwelt greifen, dann versuchen sie höchstens, Augiers Helden aus der Julimonarchie und dem zweiten Kaiserreich in die Mode der dritten Republik zu kleiden. Ein Fortschritt wird dabei kaum erreicht. Das Jahrhundert von Revolutionen und Reaktionen, das Frankreich durchlebte, hat dem Publikum nicht viel frommen Glauben an den Ernst der Politik gelassen. Man versteht bestenfalls das Tendenzstück, das kräftig zu hassen weiß. Den Politiker sieht man am liebsten als halbe Possenfigur.

Alfred Capus und Lucien Descaves haben diese Wandlung sehr gut begriffen. Da sie keine brutale Parteipolitik treiben wollten, machten sie aus ihrem Stück eine liebenswürdige Satire. Das Attentat ist ein vom bürgerlichen Demokraten zum gemäßigten Sozialisten fortgeschrittener Rabagas. Als Mensch ist Monferran derselbe Typus, derselbe Hohlkopf wie Rabagas, dem sich keine rethorische Phrase auf der Zunge sträubt, wenn sie ein paar Stimmzettel gewinnen, dem jedes Mittel recht ist, das ihm ein bißchen Relief verschaffen kann. Capus und Descaves brauchten bloß ins volle Menschenleben zu greifen, um ihren Mann zu finden und ihn mit der Physiognomie der unmittelbaren Gegenwart auszustatten. Das feinste Produkt des allgemeinen Wahlrechts ist der sozialistische Millionär, der Streber, der die Interessen der Proletarier vertritt, um Deputierter, Minister zu werden. Sein Sozialismus braucht darum auch nicht anrüchig zu sein, nicht anrüchiger jedenfalls als die Überzeugungstreue der schriftstellernden Salonsozialisten. Der Deputierte Montferran des Attentat ist im Grunde seines Herzens ein guter Kerl, oberflächlich eitel, Lebemann sogar, aber durchaus nicht bösartig. Er ist nicht schlimmer als der ihm gegenübergestellte alte Kommunard, der weißbärtige Buchbindermeister Marescot, der seinen jugendlichen Sozialismus so besänftigt hat, daß er seinem Sohn die Lektüre anarchistischer Schriften verbietet und glücklich ist, für ihn eine Stellung als Privat-Sekretär des Herrn Montferran zu finden. Für die Ausstaffierung des Stücks mit politischen Details hat offenbar Descaves gesorgt. Er ist ein in sozialen Dingen wohlbewanderter Mann, dem es auch an Ernst nicht fehlt. Er kennt die haarspalterischen theoretischen Meinungsunterschiede der verschiedenen sozialistischen Gruppen, er kennt die Welt der Gewerkvereine, das ganze Programm sozial-reformerischer Bestrebungen, mit

denen das Proletariat beglückt wird. Aber dieses eingehende Sachverständnis hat dem Stück geschadet, weil es das Episodische nicht genügend zu beschränken wußte. Capus hatte zu der gemeinsamen Arbeit nur seinen Humor zu geben, für die drolligen kleinen Züge und Witze zu sorgen, ohne die der Erfolg ausgeschlossen schien. Unter diesem Gesichtspunkte ist die Figur des sozialistischen Millionärs fein herausgearbeitet. Der Deputierte Monferran sieht seiner Wiederwahl mit Angst entgegen. Er verdoppelt seine Bemühungen um Popularität. Er freundet sich mit dem alten Buchbindermeister Marescot an, um dessen Einfluß in den Gewerkvereinen nutzbar zu machen. Er veranstaltet in den Vorstädten von Paris Klassikervorstellungen. Es ist nur menschlich, daß die erste Darstellerin seine Maitresse ist. Die hübscheste Charakteristik liegt jedoch in der Ausbeutung eines auf ihn verübten Attentats. Sein Privatsekretär, der junge anarchistisch angehauchte Marescot, liebt Frau Montferran und schießt aus Eifersucht dem Deputierten eine Revolverkugel in den Arm. Der Attentäter will glauben machen, er hätte aus Entrüstung über Montferrans politische Streberei gehandelt, keineswegs ein Leidenschaftsverbrechen begangen. Der Untersuchungsrichter kann sich der wahren Sachlage nicht verschließen, umsoweniger als dem jugendlichen Verbrecher dieser mildernde Umstand die Freisprechung sichern wird. Montferran setzt alle seine politische Macht ein, um den Revolverschuß als anarchistisches Attentat aburteilen zu lassen. Denn Opfer eines anarchistischen Anschlags zu sein, erhöht sein Prestige ungeheuer. Natürlich hat er unter der Hand dafür gesorgt, daß der Attentäter trotzdem freigesprochen wird. Coquelins etwas altmodische Darstellung der Rolle trug vielleicht dazu bei, den Typus weniger modern erscheinen zu lassen, als er gezeichnet ist.

* * *

Der sozialistische Deputierte mit höchst bourgeoisem standard of life tritt auch in Maurice Donnays neuem Stück auf, mit dem sich die Comédie Française ihren Saisonerfolg errungen hat. Nur ist er hier nicht Selbstzweck der Schilderung. Der kompromittierende Unterschied zwischen dem Haushaltungsbudget des Gewählten und der Wähler bildet ein Motiv in größerm Rahmen. Donnay wollte kein politisches, sondern ein soziales Sittenbild schreiben. Wenn man genau zusieht, dann ist auch dieses Stück nur eine Modernisierung uralter Sujets. Der Bourgeois, der Gentilhomme sein will, der Arme, der sich den Schein des Reichtums gibt, der Millionär, der als Künstler gelten möchte, die femme de monde, die durch Schriftstellerei zu glänzen sucht, alles was rein psychologisch dabei zu offenbaren ist, hat Molière schon in wunderbarer Vereinfachung der Umrisse auf die Bühne gestellt. Donnay füllt die Konturen möglichst farbig aus, zeichnet statt einer Person ein halbes Dutzend und lasiert allerhand Anspielungen auf das Paris des Jahres 1906 hinein. Der flache Ehrgeiz, mehr zu scheinen als man ist, wird

im Paraître von Donnay ein Laster der Demokratie, das die solide Grundlage der Gesellschaft untergräbt. Der Raisonneur des Stücks sagt ausdrücklich: Jeder soll in der Klasse bleiben, in der er geboren ist. Zum Glück predigt Donnay diese hochkonservative Moral in sehr wenig konservativer Weise. Er behandelt seine Menschen mit einem ironischen Zynismus, der eher bei den Anarchisten gedeiht als bei den Stützen der Gesellschaft, und mit dem man unmöglich Tugendmuster schafft. Unter dem Dutzend Personen des neuen Stücks befinden sich einige, die ehrliche brave Seelen sind und Mitleid erregen — alle übrigen erwecken wenig Respekt. Paraître ist das Werk eines Moralisten, wie es die Lionnes pauvres sind. Donnay braucht sich allerdings nicht mehr wie Augier im Vorwort zu seinem Schauspiele gegen den Vorwurf zu verteidigen, mit der Schilderung der schlechten Sitten die guten Sitten der Zuschauer zu verderben.

Ich habe die Lionnes pauvres erwähnt, weil sich wahrscheinlich auch Donnay daran erinnert hat. Christiane Margès, die einzige weibliche Figur, die etwas schärfer gezeichnet ist, trägt Züge von Seraphine Pommeau, die sich um der Toiletten willen an ihren amant verkauft. Ob Christiane bar entschädigt wird, ist in Paraître nicht ganz genau zu erkennen. Jedenfalls sind die Motive ihres Handels ungefähr die gleichen. Christiane fühlt sich im Hause ihres Gatten, des Advokaten und sozialistischen Deputierten mit bescheidenem Einkommen, nicht mehr wohl. Die ganze spießbürgerliche Umgebung, das ewige Sparen widern sie an. Vielleicht wäre sie ewig bei der bloßen Sehnsucht nach dem Glanz geblieben, wenn sie nicht plötzlich in die nächste Nachbarschaft von Millionen geraten wäre. Juliette, die Schwester ihres Mannes, hat durch ihre Einfachheit das Herz des schwerreichen Champagnerfabrikanten Jean Raidzell gerührt, ihn geheiratet und dadurch ihre ganze Familie in die betäubende Atmosphäre des Luxus gezogen. Ihr Vater, ein alter Herr, wird Klubmann, der spielt und Schauspielerinnen hält. Die Schwägerin Christiane läßt Grafen und Akademiker in ihren Salon. Vor den steigenden Ausgaben sieht sich ihr Mann, der sozialistische Deputierte, genötigt, Kapitalistenprozesse zu führen, sogar gegen Arbeiter zu plädieren und dadurch seine politische Stellung zu untergraben. Das alles reicht aber noch nicht aus, Christianens Wünsche zu befriedigen. Sie findet immer mehr, daß sie eigentlich viel besser dazu tauge, die Frau des Champagnerfabrikanten zu sein. Mit den Künsten einer raffinierten Kokette wird sie die Geliebte des reichen Schwagers, und sie würde ihr Ziel, die beiden Ehen zu scheiden, vollständig erreichen, wenn Donnay nicht davor zurückschreckte, die Unmoralität mit dem Gelingen aller Pläne zu belohnen. Durch einen halben Zufall wurde der Gatte von der Liebschaft unterrichtet. Er eilt herbei und knallt den amant und Champagnerfabrikanten nieder. Das Publikum wird allerdings erst mit der beruhigenden Hoffnung entlassen.

daß das Leidenschaftsverbrechen von den Geschworenen mit einem Freispruch entschuldigt werden wird.

In allen seinen Stücken hat Donnay mehr durch den artistisch feinen Dialog gewirkt als durch kunstgerechten Aufbau. Paraître, das sein bischen Handlung in die beiden letzten Akte zusammendrängt, ist im Sinne der alten Technik ein miserables Werk. Kein einziger Charakter, der näher studiert ist, keine Handlung, die sich logisch entwickelt, nur eine Reihe von Dialogszenen, in denen viel Geist und von Zeit zu Zeit weiche Empfindsamkeit ausgegeben wird. Es ist ein Produkt jenes dramatischen Impressionismus, der keine Regel kennt, den man aber auch nur so lange gelten läßt, als er amüsante oder rührende Lebensbeobachtung mitzuteilen hat. Die Comédie Française hat sich bemüht, diesen leichten flüchtigen Auftrag auch in der Darstellung zur Geltung zu bringen. Sie mußte allerdings das Bekenntnis ablegen, daß ihre eigene Truppe dazu unfähig sei, und engagierte für die beiden Hauptrollen zwei Künstler der Boulevardbühnen, Fräulein Cerny und Herrn Grand.

* * *

Auch das Gymnase spielt jetzt mit hübschem Erfolg ein Stück von sehr undramatischem Wuchs: L'Enfant chérie von Romain Coolus. Man kann diesen gegen alle überkommene Bühnentechnik geschriebenen Werken nicht den Vorwurf machen, daß sie die einfachsten Regeln übersehen. Die Ketzerei am alten Dramenstil wird mit vollem Bewußtsein begangen. Man muß auf die analoge Entwicklung der Malerei hinübergreifen, um einzusehen, wie mit vollkommen veränderten Mitteln tiefe Wirkungen erzielt werden, die man vorher unmöglich glaubte. Coolus und Donnay sind die beiden besten Repräsentanten dieser Richtung, denen man noch den etwas derbern Lavedan zuzählen darf. Im Grunde stehen sie auf demselben Boden wie Zola mit seiner Forderung des konsequenten Naturalismus. Auch sie geben nur Wirklichkeit wieder, in einfachster Naturabschrift. Sie verwahren sich, ihre Beobachtungen in ein „gut gemachtes Stück" hineinzuzwängen. Aber sie lassen es sich nicht nehmen, mit ihrem sprühenden Geist zu beobachten, künstlerische Grazie zu entfalten. Die Stoffe, an die sie sich wandten, sind an der Entstehung des Stils der Behandlung nicht unschuldig. Es gibt Probleme, die man nur antippen darf, wenn sie reizend erscheinen sollen. Coolus bewegte sich bisher in allen seinen Stücken hart an der Grenze, wo auch die freiere Liebesmoral der Franzosen und der Pariser Halt zu machen pflegt. In den Amants de Sacy schilderte er eine wunderbare Familie, die aus Sacy, ihrem zahlenden alten Herrn und ihren diversen jüngern Liebhabern besteht. Im Enfant chérie stellt er das Publikum vor einen ähnlichen Gewissensfall. Ein Herr von sechzig Jahren, Witwer, hat eine Maitresse. Seine verheiratete Tochter weiß darum, billigt das Verhältnis, und der Vater betrachtet mit gleicher Milde die ehebrecherische Liebschaft

der Tochter. Das Einverständnis zwischen Vater und Tochter geht noch weiter. Der Sohn hat, um den Vater aus dem Netz der Maitresse zu befreien, mit List eine Trennung herbeigeführt. Die Maitresse, die sich ohnedies für einen jungen Mann interessierte, wurde dann zur Flucht überredet. Die Tochter aber und ihr amant helfen dem trostlosen Vater, die geflohene Geliebte wiederzufinden. Ich weiß nicht, ob eine senile Greisenliebe zu den machtvollen Leidenschaften gehört, die in die große Kunst einzuführen sind. Coolus hat es verstanden, den Stoff in einer reizenden Form zu präsentieren. Er malt nicht die Vorgänge selbst, sondern nur die Seelenstimmungen, die sie hervorbringen. Er gibt keine Handlung, sondern nur Dialogszenen, in denen alles bloß angedeutet wird. Eine Voraussetzung, die ihr auch die Grenzen steckt, scheint diese Kunst jedoch zu haben: sie kann sich nur mit reinen Gefühlsmenschen abgeben, die in ihrer Willenlosigkeit nie fähig wären, einen innern Konflikt zu einer Lösung zu führen. Friedrich Hotho

---

Rundschau.

Shakespearetage in Weimar

Diese zwei Tage brachten neben der für mich wertvollern Möglichkeit, dem Wesen des jetzigen weimarer Theaters ein wenig auf den Grund zu gehen, eine Neuigkeit und die Verlebendigung einer alten Wahrheit, die beide aus dem Inhalt von Festreden herauszuholen waren. Die Neuigkeit sprach Ernst von Wildenbruch, womit gesagt ist, daß sie ehrlich gemeint, inhaltlich eine Fata Morgana ist. Ihre halsbrecherische Schlußfolgerung: Shakespeare ist ein Engländer . . . wir lieben ihn . . . wie also könnte uns durch politische Spiegelfechtereien die Nation entfremdet werden, die ihn uns schenkte? Wir werden uns hüten, den Neu-Weimaraner Wildenbruch als Redner ernst zu nehmen. „Er ist nur ein Trompeter, und doch bin ich ihm gut", sagt Alfred Kerr. Und sachlich weit fesselnder als sein Stentorwort gerät die Plauderei des amerikanischen Professors Churchill, der uns durch ein und eine halbe Stunde damit unterhält, das Gedeihen der altamerikanischen Shakespearebühne bis zum Höchstpunkt Edwin Booth und die Verbannung Shakespeares von ihr durch die Trustwirtschaft unter den amerikanischen Conrieds zu schildern und mit gutem Notizenmaterial zu belegen. Daß „old Barnum" einmal beabsichtigte, Shakespeares Wohnhaus anzukaufen und in einer Schaubude zu zeigen, ist eine dieser Notizen . . .

Drei weimarer Abende: drei Einblicke in das kleine Theaterchen, dessen ehrwürdige Hoheit Neu-Weimar nächstens einreißen wird, und aus dessen Hofloge jetzt statt der Cavaliere des Goetheherzogs eine greise Dame mit einem hohen Aufbau silberweißer Haare und blau befrackte Kammerherren auf den „Tannhäuser" blicken. Was Herr von Vignau, der liebenswürdige Intendant, hier durchsetzt, ist nach diesen drei Vorstellungen ohne weiteres festzustellen. Repertoire zwischen Wichtigkeit und Nichtigkeit. Tragödie, große Oper — oder Klein

Doritt, Die Kinder des Kapitän Grant, Wann wir altern, Das weiße Rößl. Völlige Ausschaltung der Gegenwartsproduktion natürlich. Engagiert wird nach dem Stimmvolumen. So in der Oper, wo Zeller, Fräulein vom Scheidt, Fräulein Ucko starke, aber darstellerisch völlig unerzogene Gesangsfaktoren sind; so im Schauspiel, dessen Materialien zum Teil in der guten Zucht einer liberalen Kunstkultur besser gedeihen könnten.
Wertvolleren gehört vielleicht sogar Herr Karl Grube, wenn man es ihm abgewöhnt haben wird, in durchbrochenen schwarzseidenen Tricots zu spielen und Dolchstöße mit den Fingergesten eines Kunstreiters zu führen: denn er sprach als Thomas Mowbray, Herzog Norfolk herzhaft und mit sinngemäßer Klarlegung des Verses. Zu ihnen gehören sicher der junge Herr Krähe, ein heißblütiger Draufgänger; ein imposanter Sprechbassist, Herr Wilhelmi; Fräulein Schneider, sehr intensiv in ihrer blauäugigen, herben Schwermut; und Herr Bauer, dessen Bolingbroke, als tückischer Wärwolf hinter rauher, germanischer Biedermannsmaske gegeben, ein gutes und kluges Stück war . . . Sonst waren beide Huldigungen an Shakespeare als solche zwei große Irrtümer. Die zweite: der Versuch, Ph. Massingers „Herzog von Mailand" in einer Ummodelung des Professors Hermann Conrad lebendig zu machen, also mit der Rehabilitation eines Zeitgenossen Shakespeares dem Andenken des Größeren von beiden zu schmeicheln, sogar der verhängnisvollere. Denn diese in den Motiven zerfahrene, in der Diktion oberflächliche Othello-Parallele ist durch nichts weiter fesselnd als dadurch, daß sie Hebbels Mariamnenproblem und seine Golofigur in höchst primitiven Umrissen vorahnt.. „Richard der Zweite." ist nicht durch sich selbst, sondern nur durch sein Arrangement zu verpfuschen, was hier sehr pünktlich geschah. Man gab zu dem Ende die Titelrolle, Kainzens und Matkowskys Domäne, einem Theaterschüler, der kaum seiner Zunge und gar nicht seiner Geberde Herr ist. Man reduzierte den Dekorationsprunk der neuen zur Einfachheit der alten Shakespearebühne und hatte naturgemäß nur zum kleinsten Teil die Mimen bei der Hand, die in solchen Fällen mit ihrem Können die Ärmlichkeit des Rahmens auch in den kleinsten wichtigen Rollen verdecken müssen. Und man spielte endlich das Drama drei Stunden hindurch strich- und pausenlos herunter, so daß zum Schluß selbst die versammelten Anglisten und Germanisten, zu Tode erschöpft, diesen Shakespeare zur Feier seines Geburts- und Todestages einmütig ablehnten.

Walter Turszinsky

Die schwarze Nina

. . . . Vor allem, liebe Opernschreiber, haltet euch ans „Wirksame", dann geht ihr durch die goldene Pforte ins Land der Tantièmen ein. Wirksam, immer wirksam z. B. ist rasende Liebesleidenschaft und Eifersucht, die sich im selben Augenblick aufhängt, wieder abschneidet, überkugelt, wie wahnsinnig geberdet, davonläuft, zurückkehrt, Glück und Unglück bunt vermischt — das macht Bewegung auf der Bühne, und nicht bloß in den Beinen. „Doch wo Leidenschaft in deutschen Landen herkriegen?" Ihr Toren! Wer heißt euch denn in Deutschland nach Opern-Leidenschaften suchen? Italien sage ich, Italien! Als ob ihr den italienischen Verismus nicht kenntet: Fluch, Messer, Totschlag. Seht ihr, in diesem klotzigen Elementarstil läßt sich etwas machen. . . . . Als Satyros (als „erfahrener Mann" verkleidet) seine Rede geendet hatte, ging

Alfred Kaiser mit glühendem Gesicht eiligst fort. Er überlegte: „Also Elementarglut, Liebesleidenschaft — Italien: die schwarze Nina. Dabei fällt mir auch gleich die wohlbekannte italienische Szenerie ein: rechts Kirche, mit Orgelspiel, links Wirtshaus. Doch halt, bis hierher und nicht weiter. Man würde zu leicht merken, daß ich abgestandenen italienischen Salat auftische, und abgestandenen Salat ißt niemand gern. ‚Immer aktuell' — sagt der erfahrene Mann. Laß sehn. Wir leben im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts. Wo gibts da Elementar-Leidenschaften? Herr Gott, heut ist ein gesegneter Tag! Streiks! Streiks! Eine Streikoper! Ganz etwas Neues! Aber wie die schwarze Nina mit dem Streik verbinden? Durch die Liebe — das ist am besten, das gibt wieder Musik. Keine Oper ohne — Musik, hätte ich beinahe gesagt — ohne Liebe.

Nun flugs an die Musik. Selbstverständlich Wagner. Vorsichtig, Alfred! Richard Strauß ist aktueller. Aber zu Straußens Musik kann kein Mensch in der Welt singen. Also Melodie gebe ich von vornherein auf, mit dem Orchester läßt sich noch auf andre Weise genug anstellen: Holzbläser oder Geigen in hoher Lage brechen plötzlich ab, tief unten beginnt es dumpf; eine Flöte flötet einsam, mit einem Mal setzt das ganze Orchester ein, u. s. w.; das geht famos. Melodie? pah, ist überwunden. Was ist auch bei einem Streik mit Melodie viel zu machen? Ein paar kräftige Paukenschläge genügen. Immer wirksam und elementar." —

So entstand durch kalt berechnende Effekt-Mache die Oper: „Die schwarze Nina" oder die Hochzeit des jungitalienischen Verismus mit deutscher Kapellmeister-Musik.

In der Komischen Oper war Frieda Felser als Nina darstellerisch unmöglich. Kleinliche, unedle, ja komische Gesten wechselten mit den renommistisch-soubrettenhaften der Zirkuskünstler ab. Die Stimme ist über die erste Frische hinweg, mannigfaltiger Nuancen unfähig und nur in hoher Lage ausreichend.

Im Uebrigen konnte sich die Aufführung sehen lassen. Die Inszenierung der Oper durch Maximilian Moris war wiederum außerordentlich. Schade, daß so bedeutendes Können sich an unwürdige Stücke verschwendet.

Georg Gräner.

Gesellschaft für Theatergeschichte

Aus ihrer diesjährigen Festsitzung vom 29. April ist nichts zu vermerken; aus der vorangehenden Geschäftssitzung nur ein Zwischenfall. Der Schriftführer H. Stümcke erwähnte in seinem Rechenschaftsbericht einen Angriff der Schaubühne (II. Jahrg., Nr. 17, S. 510) auf die Genossenschaftszeitung. Darauf sprang ihr Redakteur, G. R. Kruse, vor und glaubte den Ursprung dieses Angriffs „erklären" zu müssen: sein Blatt habe die weitere Aufnahme eines Inserats der Schaubühne verweigert ... Ich würde Herrn Kruse wahrscheinlich wegen fahrlässiger Verleumdung belangen können. Dazu ist mir meine Zeit zu schade. Ich habe nicht einmal die Absicht, einen Mann von fünfzig Jahren zu beleidigen, der ja durch das, was er einem andern zutraut, beweist, wessen er selber fähig ist. Die Verhältnisse an der Schaubühne sind gesünder. Hier besteht keinerlei Zusammenhang zwischen den Maßnahmen oder Maßregelungen des Verlags und den Urteilen des Herausgebers oder seiner Mitarbeiter über öffentliche Erscheinungen. Marsyas, von dem der Angriff auf die Genossenschaftszeitung stammt, hat weder bemerkt

noch von mir erfahren, daß dieses Organ vor kurzem beschlossen hat, das (bezahlte) Inserat der Schaubühne nicht mehr zu bringen. Ich hatte lange vor jenem Beschluß mit Marsyas zwei Artikel — über den Almanach (Nr. 17) und über die Genossenschaftszeitung (Nr. 19) — verabredet, deren Ton und Inhalt ohne jenen Beschluß um kein Titelchen anders ausgefallen wäre. Aber es gibt eben nichts Bequemeres, als eine sachliche Kritik durch die Unterstellung persönlicher Beweggründe für sich und andre zu entwerten, und ich rechne darauf, daß der Herausgeber von Bühne und Welt demnächst seinen Lesern erzählen wird: der Artikel, den ich am 12. März mit einem Mitarbeiter über Herrn Stümckes Taten und Meinungen vereinbart habe, sei entstanden, weil er am 26. April vor fünfzehn Zuhörern die Schaubühne eine „kleine Wochenschrift" genannt habe. S. J.

Der Fall Reinhardt

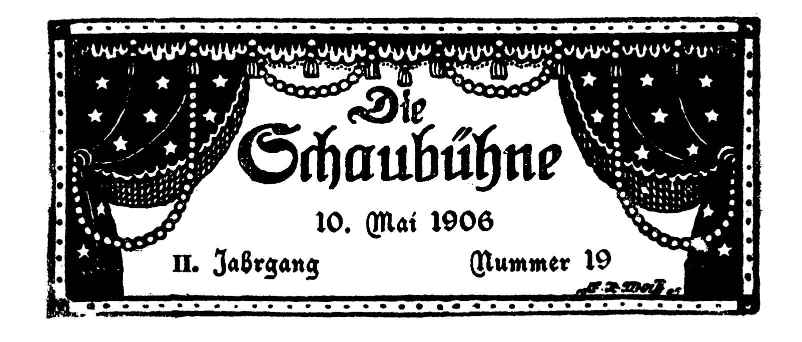
Die erste Post bringt eine Broschüre über den „künstlerischen Bankerott des Deutschen Theaters". Man blättert sie durch und schleudert sie wie etwas Übelriechendes weg. Am selben Abend und am nächsten Morgen findet man in großen Zeitungen große Berichte über die Schmähschrift und faßt es nicht. Man ist noch immer zu jung und faßt es nicht, daß geistige Arbeiter sich nicht schämen, ihren Lesern — ganz gleich, ob mit Widerspruch oder gar mit Zustimmung, nein überhaupt — mitzuteilen, wie ein junger Heißsporn drauf und dran sei, Max Reinhardt „das Handwerk zu legen". So schreit der Schreihals wörtlich, nicht unaufrichtig und in tadelfreiem Deutsch. Seine übrigen Sätze kann man nicht in dem Maße loben. Was nicht Lüge ist, ist Klatsch; was nicht Klatsch ist, ist von vollendeter Ahnungslosigkeit; was vielleicht nicht ganz ahnungslos ist, ist von einer Selbstverständlichkeit, daß sich heute schon die kleinsten Reporter bedenken, es hinzuschreiben; der — einzig lesbare — Rest aber ist Zitat. Und hier erreicht die Frechheit einen Grad, der leider auch mich zwingt, mein Blatt durch die Erwähnung des erbärmlichen Machwerks zu beflecken. Der Schmähschreiber will den Anschein erwecken, als sei ich — den er angeblich schätzt und geschätzt glaubt und darum, bei der Fadenscheinigkeit seiner Gründe, als Eideshelfer gut gebrauchen kann — als sei ich ich völlig seiner Meinung über Reinhardts Schändlichkeit und Schädlichkeit. Da ich von Anfang an zu Reinhardt gestanden und ihn nie anders als mit dem Hut in der Hand kritisiert habe, muß der Schmähschreiber, um seinen Zweck zu erreichen, in der niedrigsten Weise fälschen. Er entblödet sich nicht, einzelne Sätze, die scheinbar für ihn sprechen, aus einer jahrelangen kritischen Tätigkeit zu reißen, in der kein Ton so stark vorherrscht, wie der Ton der Hochachtung und Dankbarkeit für Reinhardts wundervolle Leistung. Daß der Schmähschreiber diese meine Tätigkeit wie ein Gegenstück zu seiner eigenen Infamie erscheinen läßt, das ist eine Handlungsweise, für die ich ihm keine andre Antwort weiß als einen Fußtritt.

S. J.

Zwischen dem ersten und dem zehnten Mai sind alle eiligen redaktionellen Sendungen zu richten an:

Siegfried Jacobsohn
bei Herrn Gustaf af Geijerstam
Lund in Schweden.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag: Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Das Ende der Tragödie

Als Herr Direktor Kawakami und Fräulein Sada Yacco vor einigen Jahren in Europa gastierten, beeilte ich mich mitzuteilen, daß uns die Japaner eine neue Kunst geschenkt hätten. Ich behauptete nämlich ungefähr folgendes: „Die Japaner haben gestern in einem Originaltrauerspiel ihr Gastspiel eröffnet. Sie sind außerordentlich komisch, und zwar in den tragischesten Szenen, aber dennoch hat niemand gelacht. Im ersten Akt kämpft der Held mit einem Räuber. Der Ringkampf, bei dem beide zwischen Tod und Leben schweben, ist sehr drollig. Die Kämpfer machen die sonderbarsten akrobatischen Tricks und Gliederverrenkungen und benehmen sich vollkommen wie Knockabouts. Im letzten Akt macht der Held Harakiri. Die Prozedur ist sehr langwierig und in ihrem peinlichen Naturalismus wiederum höchst spaßhaft. Man könnte nun zunächst in dieser kühnen Vermischung des Tragischen und Komischen einen groben Verstoß gegen die primitivsten Kunstgesetze erblicken. Aber daß niemand zu lachen wagte, ist der beste Beweis dafür, daß diese Schauspielkunst der Ausdruck eines hohen künstlerischen Verismus ist, der das Leben viel vollkommener und tiefer erfaßt als wir. Für uns gibt es nur tragische oder komische Impressionen. Aber die Japaner haben uns darüber belehrt, daß die Worte „tragisch" und „komisch" nichts andres sind als die Bezeichnungen für zwei einseitige Betrachtungsarten ein und derselben Klasse von dramatischen Vorgängen. Was im Drama tragisch oder komisch wirkt, ist in beiden Fällen irgend eine gesteigerte Situation, eine Hypertrophie der menschlichen Natur: es handelt sich also in beiden Fällen um eine Quantitätswirkung. Ob wir nun dieser Quantitätsempfindung noch die Qualität „tragisch" oder „komisch" hinzufügen, ist eine bloße Sache der Willkür und des Zufalls. „Tragisch" und „komisch" sind, wie die Japaner nunmehr praktisch dargetan haben, nichts andres als begriffliche Abstraktionen, die infolge irgend einer absonderlichen Ideenassoziation in Europa entstanden sind

und nun durch jahrtausendelange Vererbung in unsern beschränkten Köpfen das Hausrecht erworben haben. Für den lieben Gott sind die Dramen dieser Welt sicher weder tragisch noch komisch, sondern irgend etwas drittes, was zwischen beidem liegt oder vielmehr beides vereinigt. Wenn wir uns schon im täglichen Leben diese jammervolle Borniertheit nicht abgewöhnen können, überall nur entweder Possen oder Trauerspiele zu sehen, so sollten wir uns doch wenigstens in der Kunst auf diesen höhern, menschenkundigern und freiern Standpunkt erheben.“ Leider sah ich mich jedoch schon am nächsten Tage genötigt, meine Erklärungen vollinhaltlich zurückzuziehen. Die Japaner begingen nämlich die Unvorsichtigkeit, den „Kaufmann von Venedig“ zu spielen, und da kam der ganze Schwindel heraus. In der Gerichtsszene malte Shylock dem Antonio mit Tusche und Reißschiene ein Quadrat auf die Brust, um das Fleisch abzumessen, und benahm sich auch sonst wie ein Metzger. Ich hatte gedacht, die Japaner seien schon über uns hinausgekommen, aber in Wahrheit waren sie noch nicht einmal dort, wo wir stehen. Die kühne Verschmelzung der Kunststile kam daher, daß sie von den Kunststilen nichts wußten, und war also doch nichts andres als eine höchst primitive Taktlosigkeit in künstlerischen Dingen.

Also mit den Japanern war es damals nichts. Das Problem bleibt aber dennoch bestehen: gibt es ein absolut Tragisches? Oder ist das Tragische nur eine Anschauungsform, und zwar nicht etwa eine „apriorische“, sondern eine vorübergehende, die sich aus einem bestimmten herrschenden Zeitgeschmack allmählich herausgebildet hat? Ist die Tragödie eine Kunstform, die überwunden werden kann, oder gehört sie zum eisernen Inventar der Dramatik?

Die Geschichte kommt uns hier zu Hilfe, denn es zeigt sich, daß wir in der künstlerischen Behandlung, die dieses Problem erfahren hat, drei deutliche historische Entwicklungsstufen unterscheiden können. Das europäische Drama hat sich bis jetzt dreimal eine ausgeprägte eigene Kunstform geschaffen: im griechischen Drama, im Shakespearedrama und im sogenannten modernen Drama. Jede dieser drei Formen zeigt das Problem in einer neuen Gestaltung, und zwar in der Weise, daß jede spätere Gestalt sich als logische Konsequenz aus der vorhergehenden entwickelt. Der logische Gang ist mit dem historischen identisch. Das Hegelsche Geschichtsschema läßt sich hier ohne Gewaltsamkeit anwenden.

Bei den Griechen sind Tragödie und Komödie noch völlig geschieden. Eine Vermischung dieser beiden Kunstgattungen hätte der griechische Geschmack als grobe Verirrung empfunden. Das griechische Drama ist in höherm Grade als das unsrige der Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung und Gemütsstimmung. Der Tragödie ist von vornherein ihre Aufgabe vorgezeichnet: sie hat die Wirksamkeit der göttlichen Gesetze und der menschlichen Leidenschaften zu zeigen, sie ist daher ganz und

gar in eine pessimistisch-fatalistische Grundstimmung getaucht. Eine komische Nuance in einer Tragödie hätten die Griechen geradeso empfunden, wie wir einen possenhaften Zug in einer kirchlichen Handlung. Die griechische Komödie wiederum ist die völlige Umkehrung, die auf den Kopf gestellte Tragödie: hier herrschen nur Zufall, Laune, Dummheit und die unheiligen Mächte des Lebens. Erst Euripides zeigt einen überaus diskreten Zug seiner Ironie, die aber niemals bis zur Komik geht: es ist nur bisweilen, als ob ein verständnisvolles gütiges Lächeln auf dem Antlitz des Dichters liege. Aber Euripides ist kein reiner Hellene mehr, sondern der komplizierteste und erschütterndste Ausdruck der griechischen Décadence.

Die Werke der griechischen Meistertragiker sind oft mit Marmorskulpturen verglichen worden, und die Reinheit der Linien, das Typische und Einheitliche ihres Stils berechtigt zu diesem Vergleich. Aber vom Standpunkt des Dramatikers oder, was dasselbe ist, des Psychologen erhebt sich der Einwand: sind diese klaren ausgeglichenen Bilder auch ein vollkommener Ausdruck des menschlichen Lebens? Es liegt schon im Stil dieser Dichtungen, daß sie das nicht sein können. Sie führen uns in eine künstlich vereinfachte, künstlich gereinigte Welt, die uns nirgends in der Wirklichkeit entgegentritt; sie sind nur die eine Hälfte des Wirklichen. Die untrennbare Kehrseite des Tragischen ist der Humor, den die Tragödie gerade am allerwenigsten entbehren kann, weil er als ihr Kontrast sie erst ergänzt und ins volle Licht rückt. Diese Form der Tragödie ist die Shakespearische. Wie der Schatten zum Licht, so gehört der Clown zum Helden als organische Begleiterscheinung. Die großen Ereignisse spiegeln sich ununterbrochen in den kleinen. Dieser Parallelismus ist bei Shakespeare sehr oft schon ganz äußerlich in einer erhabenen und komischen Doppelhandlung ausgedrückt. Durch die Tragödie bricht immer wieder der Alltag durch.

Shakespeares Tragödie umfaßt beide Seiten: das Tragische und das Komische. Aber schon erhebt sich ein neues Problem. Die griechische Tragödie war nur eine Hälfte, die Shakespearische brachte beide Hälften, aber sie lagen getrennt nebeneinander. Nirgends war die Verbindung gezeigt, die zwei so heterogene Lebensgestaltungen versöhnt und vereinigt. Tragische und komische Szenen lösten einander ab, wie Nacht und Tag, und zwischen den Figuren dieser beiden Gruppen herrschte so wenig Verwandtschaft, daß die einen Verse, die andern Prosa redeten. Eines der Grundgesetze alles Lebens, die Kontinuität, war verletzt. Also konnte auch dieses Weltbild kein vollkommenes sein.

Es bleibt nun logisch und künstlerisch nur noch eine Möglichkeit: Tragik und Komik sind in ihrer Wurzel eins. Hier setzt die Entwicklung des modernen Dramas ein. Man könnte sie ästhetischen Monismus nennen, denn sie will den Grunddualismus, der durch alle Kunst geht,

aufheben. Diese Richtung geht zunächst davon aus, daß sie die absolute Größe leugnet. Man denke an Goethes Weislingen, Clavigo, Tasso; an Grillparzers „Jüdin von Toledo", vor allem aber an Kleist. Von da geht eine direkte Linie zu Ibsen, Shaw und Wedekind.

Alle diese Dichter wollen dasselbe: sie suchen das Doppelantlitz der Wirklichkeit zu zeigen. Sie haben erkannt, daß es nichts gibt, das bloß fürchterlich wäre, und nichts, das bloß lächerlich wäre. Der Mensch ist nach Kant „ein Bürger zweier Welten", er ist doppelt vorhanden: einmal als brutale Tatsache, als ein dummes Stück Materie, und einmal als denkender Geist und empfindende Seele. Jenachdem man auf die eine oder die andre Erscheinungsform und ihre Konflikte den Nachdruck legt, entsteht Komödie oder Tragödie. Aber es ist klar, daß es nicht richtig wäre, nur die eine Seite zu zeigen, und ebenso unrichtig, die beiden Seiten abwechselnd zu zeigen, denn es sind ja immer beide zugleich da. Wir sehen freilich immer nur die eine Seite, jenachdem wir uns zu den Dingen stellen. Aber im Grunde ist der ästhetische Dualismus ebenso dogmatisch und lebensfremd wie der ethische von Gut und Böse. Nehmen wir ein Beispiel. Jemand hat eine Geliebte, sie betrügt ihn, er erwischt sie und will sie töten. Für den, der unmittelbar dabei ist, wird das ein erschütternder und tragischer Vorgang sein. Aber ziehen wir den tötlichen Ausgang von der Sache ab; nehmen wir an, die Pistole versagt oder der betrogene Liebhaber fällt der Länge nach hin, und das Liebespaar macht sich inzwischen durchs Fenster davon: wie würden wir dann rückblickend die Sache ansehen? Wir würden uns auf einmal erinnern, daß einige aufgeregte, ungeschickte Menschen sich riesig auffallend benommen und mit übertriebenem Pathos geredet haben. Aber so war der Vorgang auch, als wir noch glaubten, die Sache könne schlimm ausgehen. Diese Menschen waren tragisch und komisch, furchtbar und lächerlich zugleich, denn jede Hypertrophie der Natur ist beides.

Unser natürlicher Instinkt bestätigt diese Erkenntnis. Wir empfinden ein unwillkürliches und sehr ausgesprochenes Mißtrauen gegenüber jenen trivialen Geschichtsdarstellungen, die alle großen Ereignisse auf eine zufällige Verkettung kleinlicher Umstände und alle großen Taten auf niedrige und vulgäre Motive zurückführen wollen. Aber wir werden ebenso mißtrauisch, wenn uns jemand ununterbrochen von lauter idealen und heroischen Gefühlen predigt. Um aber dieses Dilemma zu entscheiden, brauchen wir nur in unser eigenes Innere zu blicken und uns ehrlich zu fragen, wie wir selbst sind, und wir werden bemerken, daß wir niemals bloß edel und niemals bloß miserabel sind, und daß unser Leben niemals ganz den dekorativen Faltenwurf des Theaters hat, aber auch niemals ganz ordinär ist.

Indes: ich glaube trotzdem nicht, daß der „ästhetische Monismus" für die Kunst des Theaters jemals ein fruchtbares Prinzip werden kann.

Es gibt Protisten, die sich zu Zellvereinen oder Zellkolonien zusammentun: diese Tierchen besitzen dann zwei Seelen, nämlich eine Individualseele und eine Cönobialseele, die sich als Gemeingefühl des ganzen Zellenstocks äußert. Ähnlich geht es dem Menschen im Theater. Zu seiner Individualseele bekommt er plötzlich noch eine zweite hinzu: die Publikumsseele. Es gibt eine Reihe von Wertkategorien, die im Theater unbedingt gelten, und denen sich der Geschmack und die Einsicht des Einzelnen nicht entziehen kann. Niemand wird heute mehr leugnen wollen, daß es eine eigene Theaterpsychologie, Theaterethik, ja selbst Theaterlogik gibt. Und deshalb verhält es sich mit dem Dualismus des Tragischen und Komischen wohl nicht viel anders als mit dem Dualismus von Gut und Böse. Er ist vielleicht unberechtigt, aber praktisch unentbehrlich. Für die psychologische Feinheit, die in der Verschmelzung des Tragischen und Komischen liegt, muß der Mensch als Theaterbesucher unempfänglich bleiben. Er braucht dort weithinhallende, einfache, schnellverständliche Kommandorufe. Auch kann man im Theater den vielerlei raschen und unerwarteten psychologischen Schwenkungen, die dieser Stil bedingen würde, nicht folgen, so wenig wie ein Bataillon dieselben Schwenkungen zu vollziehen vermag, die ein einzelner mit Leichtigkeit ausführt. Die Theorie von der Identität des Tragischen und Komischen ist ein frommer Wunsch, ein „regulatives Prinzip", wie Kant alle jene Ideen genannt hat, deren Verwirklichung wir zwar nicht vorstellen können, aber dennoch fordern müssen, um der Richtung unsrer geistigen Bestrebungen einen idealen Zielpunkt zu geben. Hierin liegt alles, was gegen diese Kunsttheorie und ihre bisherigen Anwendungsversuche spricht, aber auch alles, was für sie spricht. Denn man wird nicht leugnen dürfen, daß sie uns in der Verfeinerung und Vertiefung der dramatischen Psychologie einen erheblichen Schritt weitergeführt hat; und indem sie zeigt, daß alle Menschen sowohl an der Größe wie an der Schwäche teilhaben, führt sie zu einem weisern und liebevollern Verständnis des menschlichen Wesens, und das ist sicherlich die Hauptaufgabe aller Kunst.

Egon Friedell

An den Tragiker

Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.

Hebbel

Barnays „Othello“

Für den „Othello“ ist Herr Barnay endlich allein verantwortlich: zum ersten Mal steht sein Name auf dem Zettel. Man sieht nach, worin sich die Vorstellung verändert hat. Früher hieß es: Das Tier mit den zwei Rücken spielen; jetzt heißt es: Mann und Frau spielen. Das ist eine unnötige Verwässerung. Früher hieß es: Die Rede geht, er hab in meinem Bett mein Amt verwaltet; jetzt heißt es: . . . . . er hab um meines Weibes Gunst gebuhlt. Das ist geradezu eine Fälschung. Wie immer man den Jago nachher auffassen will: ob als Besessenen oder als Cyniker; wie immer man sich seinen Verdacht gegen die eigene Frau erklären will: ob als wirkliches Motiv zur Rache oder als nachträgliche Selbstbeschwichtigung des schlechten Gewissens — ehe man auffaßt und erklärt, muß man den richtigen Wortlaut haben. Das ist die Verballhornung des Textes. Vielleicht hängt es gleichfalls mit der Rücksicht auf einen prüden Hofdamengeschmack zusammen, daß man die kleine Bianca gestrichen hat. Man denke: eine Courtisane! Der Bearbeiter hat kein Kunstgefühl; er hat nie empfunden, mit welcher weisen Absicht diese heitere Szene in diesen grauenvollen Akt gesetzt ist. Er würde auch den Pförtner im „Macbeth“ streichen. Dafür wird im fünften Akt, wo alles atemlos der Katastrophe zudrängt, die stets entbehrte Straßenszene zwischen Cassio, Jago und Rodrigo hemmend eingeschoben. Das ist die Verballhornung der Ökonomie. Aber nicht bloß der Dramaturg Barnay — der bei „Kean“ und dem „Hüttenbesitzer“ nicht gut Verständnis für Shakespeare lernen konnte —, auch der einst geschätzte Regisseur kommt uns heute recht veraltet vor. Wenn sich strengste, selten zufriedenzustellende Kunstrichter seiner Inszenierung des „Othello“ im Deutschen Theater entsannen, so gerieten sie noch nach Jahren ins Schwärmen. Entweder hatte damals L'Arronge seinen Anteil am künstlerischen Erfolg, oder Herr Barnay hat die Schwungkraft verloren, oder wir sind sehr weit vorgeschritten. Herrn Barnays Regie erstreckt sich auf die Massenszenen. Dieser Hofmann hat eine Vorliebe für Volk und Volksbewegung. Es ist nur scheinbar ein demokratisches Gelüst. Denn das Volk wird hier nicht als eine Vielfältigkeit von Menschen, sondern als eine stumpfe Gesamtheit

von Sklaven behandelt, die sich malerisch gruppieren und wie auf Kommando einstimmig „Hoch!“ schreien müssen. Das ist um so lästiger, als man gerade im „Othello“ vom Volk nichts zu merken brauchte: wenn eine Tragödie, so ist diese auf Einzelschicksale gestellt. Die Aufgabe wäre, jedes dieser Schicksale so tief wie möglich für sich tönen zu lassen und alle zu einer großen Symphonie zusammenzustimmen. Dazu sind „nur“ ein paar Schauspieler nötig.

Ganz ohne Desdemona geht es nicht. Hier ist überhaupt eine Lücke auszufüllen. Das Schauspielhaus hat kein junges Mädchen, das Liebreiz und Talent zugleich hätte. Ich möchte nie Theaterdirektor werden; aber ich möchte einmal auf einer Reise durch Deutschland feststellen, ob wirklich der Nachwuchs so schwach oder die Kurzsichtigkeit der Direktoren so stark ist. Häufig wird allerdings durch unvernünftige Beschäftigung eine ausgeprägte Begabung verzerrt und entwertet. Herr Stägemann wirkte jahrelang wie ein falscher kleiner Matkowsky, also ärgerlich und überflüssig. Jetzt hat er den Köhne Finke und den Cassio gespielt und gezeigt, daß er keine Leidenschaft, aber Witz, keine tragische Färbung, aber Anmut, keinerlei Anlagen zum Primo Amoroso, aber das beste Zeug zu einem frischen und flotten jugendlichen Komiker mit ernstem Untergrunde hat. Er sorgte in dieser Vorstellung für ein bißchen Ruhe nach und vor dem Sturm. In einer Szene mit Jago tat das auch Frau Butze als eine so beherzte, treue, tapfere und kenntliche Emilia, wie man sie selten sieht. Herrn Pohls Jago habe ich heute schon vergessen. Es hätte auch der Marinelli sein können. Herr Pohl macht alles gleich klug, gleich energisch und gleich verwaschen. Die Ästhetiker streiten, ob Jago für die Tragödie des Othello unentbehrlich, oder ob diese Tragödie mit Othellos Blutmischung selbst gesetzt sei. Wie Herr Pohl den Jago spielt, ist er entbehrlich.

Matkowskys Othello könnte wie ein Kleistscher Held beschwörend bitten: Verwirre mein Gefühl mir nicht! Daß ihm sein Gefühl verwirrt wird, ist seine Tragik und sein Untergang. Matkowsky gibt einen stolzen, arglosen, vertrauensvollen, schamhaften und einen vergifteten, entwurzelten, zerrissenen und zerreißenden Othello. Alles an ihm ist Großheit und Adel. Wenn er für Desdemona eintritt, wenn er sie zu sich herumreißt, wenn er einen Stuhl fortstößt, wenn er sich jäh umwendet, wenn er

den rechten Arm beschwichtigend aufhebt, wenn er ins Zimmer tritt und durchs Zimmer schreitet: auf alledem liegt ein Reiz und ein Glanz, der Desdemonas Liebe verständlich macht. Da ist es denn ein arger Schönheitsfleck, daß Matkowsky selbst diese Liebe übereifrig zu erklären sucht. Er fängt vor dem Senat so wortkarg, fast mürrisch an, wie ein Mann seiner Unweltläufigkeit und seiner Keuschheit von diesen Dingen sprechen mag. Bald aber wird er unkeusch und sentimental. Statt in der abweisenden Haltung und in dem brüsken Ton zu bleiben, rückt er dem Dogen hart auf den Leib und legt ihm säuselnd und süß sein Geheimnis hin. Wo er brünstiges Begehren allenfalls zeigen dürfte, in der schwülen Nacht auf Cypern, dort hält er sich zurück, und hier schmückt er sein Glück für fremde Augen aus. Ich verstehe nicht, wie man als Regisseur das dulden, wie man als Schauspieler das tun kann. Nämlich als ein Schauspieler, der sonst bei seinem Othello überaus überlegt und gar nicht haarbuschig zu Werke gegangen ist. Matkowsky fletscht nicht die Zähne, gurgelt keine Naturlaute, kennt keinen Tigersprung und keine Schlächtergriffe. Er zerstört sich langsam, aber unaufhaltsam selbst, und jeder weitere Schritt äußert sich mehr als Weh denn als Wut. „Fahr wohl, mein wiehernd Roß!" wird kein Deklamationsstück: aus jedem Wort strömt heißes Herzblut. Wenn dieser Othello aber auch zum Glück kein Tiger ist, so ist er doch ein Löwe, und wenn er vom Löwen auch die Grazie hat, so hat er doch nicht minder die Gewalt. „Und dennoch, Jago, wie schade, wie schade!" — das klingt wie die Trauer eines Kindes. „Othellos Tagwerk ist getan!" — das klingt wie eingehüllt in Schwermut. Aber „Blut, o Jago, Blut!" — das klingt fürchterlich und geht durch Mark und Bein. Es ist ja sein Wort; denn seine Tragödie ist die Tragödie des Blutes, nicht der Eifersucht. Othello und Desdemona bleiben in Ewigkeit geschieden, auch wenn es keinen Jago gibt. Als die Christin und der Mohr sich sahen, war ihr Los besiegelt. Ganz ohne Desdemona geht es also nicht. Aber so ist es bei uns: ein Theater hat für den Othello alles außer dem Othello, das andre wiederum hat wenig mehr als den Othello. Die Wahl fällt schwer. Jedenfalls scheint es mir leichter, dem Othello eine nicht ganz unwürdige Umgebung zu schaffen, als den Othello durch Umgebung zu ersetzen.

Bund der Bühnendichter

VI

Richard Beer-Hofmann

Ich bin meinem Verleger dafür dankbar, daß er alles, was unter den Begriff „Bühnenvertrieb" fällt, besorgt und mir diese Dinge möglichst fernhält.

Curt Kraatz

Es wäre eine Wohltat für die deutschen Schriftsteller und Komponisten, wenn es eine Institution in Deutschland gäbe, wie die Société des Auteurs et Compositeurs in Paris, welche die gesamten Geschäfte der Autoren für (ich glaube) vier Prozent oder noch weniger besorgt.

Dazu gehört aber ein solcher Apparat wie in Frankreich. An der Kasse eines jeden Theaters sitzt ein Mann der Société (auch in der Provinz) und zieht allabendlich die Tantièmen ein, die der Autor schon am nächsten Vormittag auf dem Bureau der Société erheben kann. Das wäre nur durch Zusammenhalten sämtlicher deutschen Autoren zu erreichen — aber da liegt der Hase im Pfeffer! Sehr viele Autoren sitzen bei den Verlegern im Vorschuß und sind durch Verträge gebunden, die sie teils nicht lösen können, teils auch nicht wollen — aus Angst. So kenne ich Verträge, die nicht nur zehn Prozent dem Verleger zusichern, sondern fünfzehn, zwanzig, ja vom Ausland fünfzig Prozent! Aber was ist da zu machen! Das schöne Wort „Seid einig, einig! einig!!" wird wohl wieder ungehört verhallen, denn deutsche, d. h. preußische, bayrische, sächsische und gar noch österreichische Schriftsteller einig — —? Es lebe die „bayrische Briefmarke" im einigen deutschen Reich!

Fritz Telmann

Ich will versuchen, an der Hand eines mir vorliegenden Vertrages eines deutschen Agenten über den Vertrieb eines Bühnenwerks die Hauptmißstände der üblichen Verträge zwischen Autoren und Bühnenverlegern zu erörtern, gegen die die neue Gesellschaft aufzutreten hätte. Da heißt es unter andrem: „Herr . . . (folgt der Name des Agenten) hat allein das Recht, Aufführungen dieses Werkes zu bewilligen, Aufführungshonorare zu vereinbaren und dieselben in Gemäßheit der abgeschlossenen Verträge einzukassieren." Das heißt doch nichts andres als: Der Schöpfer des Werkes, der Dichter, entäußert sich seines Verfügungsrechtes über sein geistiges Eigentum und überläßt es einem künstlerisch ungebildeten, geschäftlich oft skrupellosen und meist nur auf den eigenen Vorteil bedachten Manne. Wofür, für welche Leistung? Für die Tätigkeit bei Abschluß der Verträge, deren mühevolle Vorarbeiten nur allzuoft vom Autor geleistet werden, und für das Inkasso. (Wofür aber außerdem noch der famose Zehent geleistet wird.)

Ein Beispiel möge erläutern, was solche Vertragsbestimmungen in der Praxis bedeuten. Ich hätte einen solchen Vertrag über mein Stück dem Agenten unterfertigt. Dieser schließt mit Prag ab. Der Direktor des X-Theaters in Prag führt mein Stück auf, aber im Juni, in einer miserabeln Ausstattung, in einer Besetzung, von der ich im voraus weiß, daß sie mein Stück umbringen wird. Mein künstlerischer Kredit wird in Prag und damit auch weiter hinaus durch die verunglückte Aufführung schwer untergraben, aber ich habe dank der obenerwähnten Klausel nicht die Möglichkeit, die Vorstellung zu inhibieren. Die Befugnis hierzu hätte

nur mein Agent, und der läßt ruhig spielen, um seinen „Zehnten" nicht zu verlieren. Ein andres Beispiel: Das X-Theater in Dresden will mein Stück geben. Ich kenne den Direktor als vertrauenswürdigen und künstlerisch gebildeten Mann, weiß, daß er seine Stücke prunkvoll ausstattet, weiß außerdem, daß er jenen Heldenspieler in seinem Personal hat, der meinem Werk zu einem Erfolg verhelfen dürfte usw. Aber mein Agent sagt: Nein. Er ist mit dem X-Theater nicht in guter Verbindung und gibt das Stück etwa dem Konkurrenztheater am selben Orte, von dem ich überzeugt bin, daß es mein Stück in Grund und Boden spielen wird! Dazu nehme man noch die auch von Trebitsch erwähnten Zinsenverluste, welche die Autoren dadurch erleiden, daß sich die Herren Agenten vertragsmäßig erst nach Ablauf von vier bis sechs Monaten zu einer Abrechnung über die eingegangenen Tantiemen verpflichten, nehme noch die stereotype Klausel, nach der der Agent — ohne Rücksicht auf die momentane Lage des Autors — seine Provision „stets und in erster Linie von den einfließenden Tantiemen, Honoraren usw. in Abzug zu bringen berechtigt ist" — und man wird zugeben, daß der neu zu gründenden Gesellschaft auf dem Gebiet der Autorenverträge eine reiche Tätigkeit blüht.

Der Organisation der deutschen Dramatiker harrt aber auch außerdem eine Reihe von Aufgaben, die ich in drei Hauptgruppen einteilen möchte. Sie wird die Stellung der Bühnendichter zunächst zu schützen haben: gegenüber dem Theater, gegenüber den Behörden und gegenüber der Kritik.

Jeder junge Autor, der zum ersten Mal hinter die Kulissen kommt, wird eine peinliche Beobachtung gemacht haben: die, daß sein Einfluß auf die Einstudierung seines Werkes in keiner Weise präzisiert ist. Vom Regisseur bis herab zum letzten Statisten hat in der Hierarchie des Theaters jeder seine genau umschriebene Stellung mit ihren Rechten und Pflichten, der Autor allein scheint in dem ganzen wundervollen Organismus des modernen Theaters keinen Platz finden zu können. Man kann ihn hören, aber man kann ihn auch ignorieren, man kann höflich mit ihm verfahren, aber auch, ohne eine Minderung seiner Stellung befürchten zu müssen, ihn fühlen lassen, daß er ein Neuling am Theater sei und sich nicht in Dinge mischen möge, die den Regisseur, Schauspieler, Inspizienten usw. allein angingen. Hier wäre durch Organisation der Dramatiker viel zu bessern. Ich gebe zu, daß sich der Wirkungskreis, der dem Autor bei der Einstudierung seines Werkes einzuräumen ist, normativ schwer fassen läßt, aber schon das Bewußtsein, einer mächtigen Berufsvereinigung anzugehören, die ihn nötigenfalls schützt, wird dem Autor Halt und Würde geben, und die etwa vorhandene Präpotenz der Schauspieler — ich persönlich habe nicht darunter zu leiden gehabt — wird sich dem organisierten Autor gegenüber kaum so hervorwagen wie gegenüber dem nichtorganisierten und darum schutzlosen. In das Kapitel Autor — Theater gehören auch onerose oder gar auf Ausbeutung gerichtete Bestimmungen in den Verträgen zwischen Direktion und Autor. Ich halte für oneros schon die übliche Bestimmung, daß der Direktor sich ein oder zwei Spieljahre für die Aufführung vorbehält. Die Möglichkeit, daß er das Werk an einem heißen Junitag in schlechter Besetzung und dürftiger Ausstattung zum ersten Mal spielt, bleibt ihm nach solchen Verträgen unbenommen, und damit die Freiheit, das Werk und das Renommee des Autors schwer zu schädigen. Böser sind jene Verträge, wo der Direktor dem jungen Autor dafür, daß er sein erstes Werk spielt, die Zusage abzwingt, auch seine folgenden Werke nur seiner Bühne zur Uraufführung zu überlassen u. a. m.

Auch das Verhältnis der Autoren zu den Behörden und behördlichen Verfügungen bedarf einer Reform. Reformiert muß trotz allen Zensurbeiräten noch immer die Zensur werden, insbesondere sind — als zunächst anzustrebendes Ziel — gebundene Fristen anzustreben, innerhalb welcher die Zensurbehörde verpflichtet wäre, ein Stück zu erledigen. Das annoch eingeführte Antichambrieren und Betteln ist, selbst bei unsern so liebenswürdigen österreichischen Beamten, eine der Autoren unwürdige Sache. Ich verweise übrigens in puncto Zensur die Proponenten des „Bundes deutscher Dramatiker" auf den auf meine Anregung 1897 verfaßten Entwurf eines österreichischen Theatergesetzes (Wien, Manz 1897) und empfehle ihnen, sich des derzeit verwaisten Kindleins anzunehmen.

In das Verhältnis der Autoren zur Kritik hätte die neue Organisation insbesondere da einzugreifen, wo offenbar Parteilichkeit, Gehässigkeit oder Fälschung der Tatsachen durch den Kritiker vorliegt. Wenn ein Autor bei der Premiere zwanzigmal gerufen wird und der Kritiker Ablehnung des Stückes konstatiert, wenn Abstammung des Autors, Zugehörigkeit zu einer politischen Partei oder zu der oder jener Schriftstellervereinigung das Urteil des Kritikers oder gar einer Koterie von Kritikern beeinflussen, so hat die Organisation gegen solche Mißstände öffentlich aufzutreten und den geschädigten Künstler zu schützen.

Ich habe im Vorliegenden nur ein paar große Gruppen von Interessen der Autoren erwähnt, zu deren Schutz die neue Gesellschaft berufen wäre. Daß sie zustande kommen wird, daran zweifle ich nicht. Was die französischen Autoren können, das werden die deutschen Dramatiker, die ihnen künstlerisch so sehr überlegen sind, auch zustande bringen. Und hier in Wien haben unsre Operettenkomponisten und Librettisten eine sehr mächtige Autorengesellschaft zustande gebracht. Warum sollten die dramatischen Autoren nicht dasselbe können? Wir einzelnen Bühnenschriftsteller sehen uns lauter Organisationen gegenüber. Organisiert sind die Direktoren, organisiert die Schauspieler, Musiker und Theaterarbeiter, organisiert die Agenten, organisiert die Kritiker in ihren Vereinen — worauf warten wir noch? Wirklich, wir haben keine Tat zu vollbringen, sondern eine Unterlassung wettzumachen.

Friedrich von Oppeln Bronikowski

Einen tüchtigen Agenten wegen seines relativ hohen Mitverdienstes von der Hand zu weisen, scheint mir eine rechte Pfennigfuchserei. Ich halte es mit Napoleon, der die Leute, welche seine Interessen vertraten, an ihnen mitinteressierte. Über die Société des Auteurs hat kürzlich Maeterlinck im „Figaro" ein vernichtendes Verdikt gefällt. Er nannte diese Einrichtung da eine „Budike" (boîte) und stellte ihr ein großes deutsches Agenturgeschäft: das von Felix Bloch Erben, als Muster entgegen. Auch ich halte es mit einer derartig zuverlässigen und energischen Agentur. Ein solches Haus, das Hauptmann, Maeterlinck, Ibsen u. v. a. in Vertrieb hat, besitzt den Theaterdirektoren gegenüber eine heilsame Macht, die ich oft genug dankbar verspürt habe, und die weder ein einzelner Autor noch ein Konsortium von solchen haben könnte. Durch eine solche Machtstellung und seine bona fides aber ist ein guter Agent der beste Freund und Interessenvertreter des Autors, und selbst hohe Prozente, die er erhebt, machen sich für diesen reichlich bezahlt: es dürfte jedem lieber sein, zehn Prozent von fünfzigtausend Mark als zwei Prozent von fünftausend Mark einzubüßen.

Rudolf Tyrolt

Rudolf Tyrolt, derzeit wohl an keiner wiener Bühne ständig beschäftigt, muß doch, da er in Wien groß wurde und mit seinen besten Erfolgen noch immer an unsrer Stadt hängt, zu den bedeutenden wiener Schauspielern gezählt werden. Es vergeht kaum ein Jahr, daß er nicht seinem wiener Publikum in neuen und alten Rollen wiederkäme, um die neuen Triumphe auf die alten zu häufen. Denn er gehört zu den sogenannten sichern Schauspielern; sein Instinkt, von einer scharfen und kultivierten Intelligenz geleitet, wird ihn kaum je betrügen. Er kann überwältigend, er kann vortrefflich, er kann mittelgut sein; aber er wird keine Figur, die in das ziemlich weite Gebiet seiner Fähigkeiten fällt, am falschen Ende anpacken oder in Grund und Boden spielen. Ihn lockt auch nicht, wie die eigentlichen Virtuosen auf Wanderschaft, einzig die Größe und Wucht einer Rolle. Ihm genügt es schon, an irgend einer bedeutenden Stelle des Stückes die Aufmerksamkeit mächtig auf sich zu ziehen und, indem er nur eine Weile lang weit über die andern hinaus spielt, einen Eindruck zu schaffen, der im Empfinden des Zuschauers unfehlbar dominieren muß. Darum ist er freilich auch nicht der rechte Mann für ein geschlossenes Ensemble; im Gegenteil, er kann der Einheit des Zusammenspiels umso gefährlicher werden, als er imstande ist, auch die geringere Figur soweit nach vorne zu reißen, daß sie über Gebühr aus der Reihe tritt. Er braucht, um im Takt des Stückes zu bleiben, starke Gegenspieler; die Zerstümmelung oder Verkrüppelung eines Dramas, das für ihn gegeben wird, hat er sich wohl noch nie zuschulden kommen lassen.

Sein Körper hat das Signalement der schwergewichtigen Männlichkeit: großgewachsen, breitschulterig, derb. Der Oberleib, wie vom eigenen Gewicht nach vorn gezogen, pendelt leise auf den leicht gegrätschten Beinen; auch der Kopf sinkt gern ein wenig vor. Schwer baumeln die starken Hände herunter, vergraben sich trotzig in die Taschen und vollführen nur in der Erregung ein paar mühevoll stoßende, meist ganz parallele Bewegungen in der Luft. Die ganze Figur hat einen Zug nach abwärts, etwas Erdiges, fest Aufgestelltes, das jedem Schwung und Flug widerstrebt. Der Trotz und die Beharrlichkeit schwerfälliger Menschen, ihre Grobheit und ihre Güte sind in diese Konturen eingezeichnet.

Dem kraftvoll und etwas grobkörnig angelegten Menschen Rudolf Tyrolt hat die Natur ein heikles und hohes Organ gegeben, schmetternd, singend, näselnd, das kein volles Ausströmen und auch keine gewichtige Ruhe finden kann. Das drängt ihn von den mannhaften Riesen im deutschen Drama ab, führt seine Entwicklung in breite Mannigfaltigkeit, anstatt in einfache und grandiose Höhe. Das mühelose Aufschwellen des

Tones bis zum hinreißend großen Ausbruch von elementarer Gewalt und Einfachheit ist ihm versagt. Er kann seiner Stimme nur eine gewisse angespannnte Kraft abzwingen, die ohne Fülle bleibt. Dieses hochschwingende, dünngezogene, in der Anstrengung gepreßte Organ in diesem stämmigen Körper, der aber, ein wenig nach vorne abgebogen, gleichsam sich selbst verkleinert, gibt ihm zunächst eine prachtvolle Eignung für Männer, die sich aus Lust, aus Not oder aus Schlauheit gering machen. Was ihm am besten gelingt, ist klug lächelnde Bescheidenheit, echte und erheuchelte Gemütlichkeit, vor allem aber das dumpfe Brüten und der Jammer robuster Menschen, die das Schicksal zerbrochen hat. Unvergeßlich bleibt der Ausgang seines Bartel Turaser: Der schwere starke Mann, von seinem Elend zusammengebogen, der Kopf vornüber baumelnd, die Hände zaghaft und plump ins Leere gehalten; dazu mit einer rostigen, wie vom Unglück angefressenen Stimme das rührend einfältige Wort: „Mir san halt arme Leut." Unvergeßlich auch sein Schalanter, eine Leistung von shakespearischer Phantasie und Beobachtungsschärfe; die Stimme, in den Szenen der falschen Gemütlichkeit plebejisch knarrend und gröhlend, erstickt nach der Katastrophe in einem grauenhaft heisern Krächzen oder zerfließt, an den Stellen der Rührung, in einen wehmütig nasalen Singsang, der wie verlorenes Winseln ist. Und wieder das bildhaft packende Vorsinken des Kopfes, der sich, von allzuschwerer Traurigkeit überladen, nicht mehr oben halten will; und wieder das trostlos verlegene Spiel der Hände, die einmal zur starken Arbeit da waren und nun nichts mehr mit sich anzufangen wissen. Das sind Bilder von ganz bedeutender künstlerischer Kraft und Geschlossenheit; sie zeichnen in wenigen einprägsamen Linen die Perspektive eines ganzen Schicksals.

Natürlich hat sein Organ, in der Höhe dünn und scharf, leicht vibrierend und unversehens im Falsett pfeifend, mannigfache Möglichkeiten witziger und überraschender Pointierung. Darum ist wohl auch sein humoristisches Repertoire viel reicher als das tragische, in dem ihm doch seine stärksten und tiefsten Schöpfungen gelungen sind. Die Tragik des lebensreifen Mannes kann eben nur selten der Fülle und gerundeten Kraft entbehren. Im Komischen aber sind mancherlei willkürliche Spaltungen und Facettierungen erlaubt. Vom breiten Fluß gutmütiger Behäbigkeit bis zum schmiegsamen Lauern der List geht sein Register. Für den Übermut der komischen Groteske ist sein Körper doch etwas zu schwer. Ich sehe ihn noch — es sind wohl fünfzehn Jahre und darüber — als Narr in „Was ihr wollt" auf den gespreizten Beinen ungeschickt tänzeln, indem er die Worte, wie ein Jongleur geschliffene Messer, behend in die Luft wirft. Man hörte den kecken Clown, aber man sah ihn nicht. Sein Schöllhofer aber (im „Groben Hemd" von Karlweis) steht mit der richtigen feinen Gemütlichkeit da, ein und dasselbe kräftige und leichte Leben in den gesunden Gliedern und in dem satten, lauten Sprechen.

Sein Patriarch wieder, der sich, gewaltigen Bauches, breitbeinig vorschiebt, hat eine freundlich zitternde Salbung in der Kehle, aus der nur hie und da eine gefährlich scharfe Spitzigkeit heraussticht.

Es versteht sich von selbst, daß diesem spröden, unmetallischen Organ ein solcher Reichtum an bedeutendem Ausdruck erst von einem verständigen Geist abgewonnen, und daß dieser Reichtum von einem gebildeten Geschmack verwaltet werden muß. Intelligenz und sorgfältige Übung der Kunst sind denn auch an jeder Leistung Tyrolts zu erkennen. Er selbst ist akademisch graduiert und von ansehnlicher Bildung. Das hat wohl mit dem rein Schauspielerischen nichts zu tun, aber es gibt — das Talent einmal vorausgesetzt — doch eine gute Sicherheit gegen die ärgerlichen Entgleisungen des begabten Unverstandes. Tyrolt spricht auf der Bühne kein Wort, das er nicht, im Umkreis der Rolle, geistig durchdrungen, er setzt keinen Ton, den er nicht in den Aufbau der Figur eingefügt hätte. Die gewisse zeichnerische Linie, diese untrügliche Marke des intelligenten Schauspielers, geht durch jede seiner Schöpfungen; jene Grundlinie des Charakters, die über alle Höhen und Tiefen der Rolle hin festgehalten wird, um die sich erst alle einzelnen Bewegtheiten zum geformten Ganzen sammeln, sozusagen kristallinisch ansetzen. Das beweist, wie scharf sein künstlerischer Instinkt das Besondere besonderer Menschen empfindet, und wie klar sein gebildeter Geist dieses Besondere erkennend zu umgrenzen und schauspielerisch-technisch aufzubauen weiß. Um es ganz zu würdigen, müßte man etwa ein paar seiner durchgeformten Charakterköpfe vergleichend nebeneinanderhalten. Köpfe ist hier buchstäblich zu verstehen: also das Gesicht seines Schöllhofer, seines Schalanter, seines Steinklopferhans, seines Pfarrers von der Einöd (im „Pfarrer von Kirchfeld"), seines Professors Pantz (in dem ehrlich gemeinten und grob gezimmerten „Privatdozenten" von Wittenbauer), seines Doktor Klaus, seines Fuhrmann Henschel. Überall ist schon in den Zügen, in der Haartracht, in der Ordnung des Bartes irgend etwas vom innern Wesen des Menschen bedeutsam ausgeprägt. Antlitz und Haltung und Schicksal sind dann nur noch untrennbare Teilerscheinungen einer und derselben Menschlichkeit. Das ist nicht mehr erlernte Routine des Maskenmachens; es ist empfindliche künstlerische Phantasie, die, psychologisch angereizt, sich plastisch-malerisch auslebt.

Denn Phantasie ist schließlich der letzte Untergrund jeder künstlerischen Leistung. Wie sie arbeitet, das ist beim Schauspieler, dem Körper und Stimme so vielfach das Detail der äußern Form aufzwängen, niemals genau zu erkennen. Aber daß sie da ist und mitschafft, spürt man aus den geheimen Zusammenhängen, die alles Besondere und Auffallende im Spiel zur organischen Einheit verbinden. Sie bestimmt zunächst das persönliche Verhältnis des Darstellers zu seiner Rolle. Bei Tyrolt scheint dieses Verhältnis, trotz seinem starken Intellekt, weit

weniger ein grüblerisch interessantes, als vielmehr ein leidenschaftlich hitziges zu sein. Er geht seine Figuren — so sieht es von der Bühne her aus — mit einer gewissen wilden Freudigkeit an, fragt ihnen zunächst alle ehrlichen Möglichkeiten eines wirkungsreichen und eindringlichen Spieles ab. Steht er einmal auf der Bühne, so reißt ihn diese freudige Spielerwut, ob in der Kadelburg-Posse oder in der Hauptmann-Tragödie, unaufhaltsam fort, so daß es keine Lücke in seinem Tempo und kaum einen toten Punkt in einer seiner Schöpfungen gibt. Von da aus hängt alles künstlerisch miteinander zusammen; von da aus versteht man den Reichtum an vollen Gestalten, der aus so spröden und scheinbar wenig zugänglichen Mitteln gewonnen wurde. Von da aus ist es auch zu begreifen und zu verzeihen, daß uns Thrlandt, der vor dem Ernst und der Schwere großer klassischer und psychologischer Rollen nicht zurückzuschrecken braucht, so oft mit böhmischen Briefträgern und preußischen Kommerzienräten in den gewissen übelschmeckenden Schwänken und Possen kommt. Gespielt ist gespielt, und das Publikum ist das Publikum; die Kunst ist ein erhabenes Ideal und die Schauspielerei ist — für ihn nämlich — ein leidenschaftlich geliebtes Metier. Aber sein gebildeter Verstand muß doch wissen, daß beides zusammen am schönsten ist. Darum überrascht er sich und uns gelegentlich gern mit literarisch bedeutenden Aufgaben.

Seine letzte war der Fuhrmann Henschel. Ein Versuch, der die Kenner zunächst ein wenig beunruhigte. Denn hier, meinte man, werde schließlich doch ein Gleichmaß voller psychischer Wirkung nötig sein, das seiner Vielfältigkeit und klugen Verteilung der Effekte widerspräche. Aber er hat auch das mit einer merkwürdig gesammelten Kraft, die in solcher Einheit an ihm ungewöhnlich ist, bewältigt. Alles Dumpfe, Unausgesprochene im Henschel ließ er im leisen Zittern der Stimme anklingen. So war von vornherein dieser riesenhafte, schwere Mensch wie von allerlei Ungewißheiten erfüllt, widerstandslos gegen sein Schicksal. Und später, in den großen Szenen der Wut, stieg dieser seltsam unsichere Ton ganz mächtig an, zu einem zerrissenen Schreien der Verzweiflung und Erbitterung. Im letzten Akt wieder das beklemmende Spiel der trostlosen Zerbrochenheit, die Stimme ganz locker, die Worte wehmütig gezogen oder hastig und unrein hinausgeworfen, der schwere, plumpe Körper tappend, ohne Halt; der ganze Mensch wie im Leeren, von sich abgelöst, wirklich außer sich. Und das alles mit dem schlichtesten Gebrauch der Mittel, ohne sichtlichen Zwang in der Wirkung. Eine überzeugende Anschaulichkeit starken innern Lebens kann ohne innres Ergriffensein der eigenen widerspenstigen Natur nicht abgerungen werden. Diejenigen, die Thrlandt bisher für einen kühlen Meister der Routine, für einen überlegenen, vielgewandten „Macher" hielten, hat sein Henschel wohl endgiltig widerlegt. Willi Handl

Die Audienz

Personen:
Die Königin von England
Der Graf von Leicester
Der französische Gesandte

Schauplatz: London
Das Stück spielt 1565, wurde aber 1904 geschrieben

(Arbeitszimmer der Königin. — Rechts, an dem großen Schreibtisch, sitzt die Königin, in die Lektüre eines Schriftstücks vertieft. Vor ihr steht, mehrere Aktenstücke in der Hand, der Graf von Leicester; die Königin — mit der Elisabeth der State Papers und Macaulays nicht identisch — ist 32 Jahre alt; hohe Figur, rotblondes Haar; Herrscheraugen. Die Unterredung mit dem Grafen über Staatsangelegenheiten langweilt sie sehr; sie liebt den schönen Jüngling, in ernsten Fragen aber wird sie von dem fortwährenden Gefühl ihrer Überlegenheit bedrückt. Sie weiß zu gut, daß sie ihn ebenso beherrschen könnte, wenn er der König von England und sie seine Maitresse wäre.)

Die Königin (unterschreibt das Aktenstück und übergibt es dem Grafen; zerstreut, ohne ihn anzusehen): Weiter . .

Der Graf: Ich bin für heute fertig, Majestät.

Die Königin (wie oben): Danke. — Um wieviel Uhr werde ich den Grafen de Foix empfangen?

Der Graf: Der französische Gesandte ist bereits seit einer halben Stunde im Schlosse und wartet auf die Entschließung Ew. Majestät.

Die Königin: Warum haben Sie das nicht sofort gemeldet? Glauben Sie, daß Ihr Vortrag mir wichtiger ist?

Der Graf: Bevor Majestät meinen Bericht anzuhören geruhten, hatte ich die Ehre, zu erwähnen . . .

Die Königin: Mir scheint, Sie haben ein schlechtes Gedächtnis, Graf. (Kurze Pause.)

Der Graf: Darf ich jetzt dem französischen Gesandten . . .

Die Königin: Nein. Er kann noch warten — haben Sie mich vielleicht auch darüber unterrichtet, was der Gesandte wünscht?

Der Graf: Im Namen des Königs von Frankreich wird er wieder um die Hand Ew. Majestät anhalten.

Die Königin: Schön. — Was soll ich ihm antworten?

Der Graf: Der Staatskanzler hat in seinem ausführlichen Memorandum die Vorzüge und die Nachteile dieser Verbindung gewürdigt. Ich habe meinerseits nichts hinzuzufügen.

Die Königin: Das ist korrekt, Mylord. Sehr korrekt. Der Graf von Leicester unterwirft sich der Meinung meines Staatskanzlers. Hat nichts hinzuzufügen . . .

Der Graf: Ich kenne übrigens die Antwort Ew. Majestät.

Die Königin: Ah! Die lautet?

Der Graf (etwas deklamierend): Sie ist als Jungfrau und Königin geboren; sie ist als Jungfrau und Königin gestorben; das soll auf meinem Grabdenkmal stehen.

Die Königin: Der stolze Spruch ist von Lord Cecil als Antwort für das ungeduldige Parlament verfaßt; klingt auch ganz gut. Glauben

Sie nicht, daß er für meine Verlobung etwas finden würde, das sich noch viel besser hören läßt? — Ich sehe, wir müssen eine andre Tonart versuchen. — Was ist dein Rat, Robert?

Der Graf: Elisabeth!

Die Königin (sich leise zurückziehend): Nun?

Der Graf (erregt): Wenn dir nichts daran gelegen ist, daß ich des Königsmordes schuldig . . .

Die Königin: Also Eifersucht. Sie scheinen zu vergessen, Graf, daß der König von Frankreich 15 Jahre alt ist.

Der Graf: In fünf Jahren wird der Gemahl der englischen Königin 20 Jahre alt sein!

Die Königin: In fünf Jahren! Mein lieber Graf . . . Wenn Euch nur vor der — Gegenwart nicht bange ist . . .

Der Graf (treuherzig): Jetzt hab ich keine Angst!

Die Königin: Solltet Ihr vielleicht gar nicht bemerken, wie beredt dieser französische Gesandte für seinen König wirbt?

Der Graf: Er sieht die Schönheit Ew. Majestät: Das beweist nur, daß er nicht blind ist!

Die Königin: Und wenn er auch . . . mir gefallen würde?

Der Graf: Nein! Da kenne ich meine Elisabeth . . .

Die Königin (unterbricht ihn streng): Ihr habt noch zu berichten, Herr Graf. Was ist das für ein Mensch?

Der Graf: Wer, Majestät?

Die Königin: Nun, der Graf de Foix.

Der Graf: Ein sonderbarer Kauz. Ich habe noch nie einen so verschlossenen Menschen gesehen. Er lebt seit Monaten in London und verkehrt mit niemand. Mit niemand, Majestät. Trotzdem Ew. Majestät den französischen Gesandten schon öfters zu empfangen geruhten, hat er vor kurzer Zeit uns Minister zum erstenmal besucht — und da dachte ich . . . so . . . gestern, ich sollte eigentlich die Visite erwidern . . .

Die Königin: Gestern?

Der Graf: Ja, Majestät.

Die Königin: Ohne mein Wissen? Das war unvorsichtig.

Der Graf: Ich sagte mir, vielleicht kann ich das Visier dieses einsamen Ritters lüften . . . und . . .

Die Königin: Das ist Dir aber nicht gelungen, wie?

Der Graf: Nein, wirklich nicht. Er hat mir seine Pferde, seine Bücher gezeigt — der Mensch hat mehr Bücher als Ew. Majestät! — aber nichts Gescheites war aus ihm herauszubringen.

Die Königin: Worüber habt Ihr gesprochen?

Der Graf: Er fragte viel über Ew. Majestät — und ich antwortete selbstverständlich mit Vergnügen. Später über den Hofball — über . . .

Die Königin: In der Tat, das war sehr, sehr unvorsichtig.

Der Graf (sieht die Königin verwundert an).

Die Königin: Wißt Ihr denn, was dieser Mensch hier erreichen will?

Der Graf: Das weiß ich leider zu genau. Die Hand . . .

Die Königin: Ihr habt wenig Sinn für Staatsgeschäfte! Was denkt Ihr, was würde de Foix sagen, wenn ich jetzt den Antrag des französischen Königs annähme?

Der Graf: Der Kerl wäre überglücklich, aber ich . . .

Die Königin: Ah du! ... Nein, Herr Graf! Nach Hause eilen würde er und vor Wut seine Bücher zerreißen.

Der Graf (bestürzt): Majestät!

Die Königin: Sein Ziel ist nicht meine Hand, sondern der Krieg zwischen England und Frankreich.

Der Graf (findet keine Worte).

Die Königin (schlägt mit der Hand auf einen Aktenbund): Hier des Staatskanzlers geheime Berichte! Graf de Foix ist mit den Guisen verbündet, die uns Calais nicht verzeihen können. Krieg und Rache wollen sie haben. Und während die französische Regierung mit uns über unsere Ehe ehrlich unterhandelt, soll dieser amtliche Gesandte selbst hier bewirken, daß wir Frankreich den Krieg erklären — oder wenigstens, daß wir genügend Grund geben zum Kriege. Könnt Ihr das begreifen?

Der Graf: Dann ist doch dieser de Foix Verräter an seiner eigenen Regierung.

Die Königin: Das habt Ihr schon herausgefunden? Nun, ich will Calais behalten. Ich will auch den Frieden. Und wehe dem, der mit einer dummen Eifersucht meine Pläne durchkreuzt. Der Gesandte des französischen Königs darf nicht beleidigt werden! Jeder — versteht Ihr: Jeder — muß ihn mit Höflichkeit, mit außergewöhnlicher Höflichkeit behandeln! Habt Ihr gehört, Graf Leicester?

Der Graf: Jawohl, Majestät.

Die Königin: Dann könnt Ihr den Gesandten hereinführen.

Der Graf: Er hat um geheime Audienz gebeten.

Die Königin: Um so besser! .... Ich erwarte ihn hier.

Der Graf: Majestät! — (verbeugt sich tief und will gehen. Bei der Tür).

Die Königin: Robert! (sie reicht ihm die Hand).

Der Graf (küßt lange, leidenschaftlich die Hand der Königin; dann geht er rasch ab).

Die Königin (sitzt wieder am Schreibtisch in ihrem großen Fauteuil und sieht dem Grafen eine Weile mit ein wenig traurigem Lächeln nach; dann überblickt sie den Schreibtisch, nimmt den erwähnten Aktenbund in die Hand und läßt ihn mit einem Frohlocken des Kampfes wieder fallen. Sie ordnet vor einem Handspiegel ihr Haar. Ein Diener erscheint und meldet mit tiefer Verbeugung: „Der französische Gesandte, Graf Paul de Foix.“ Geht sofort ab, und nach einer Minute erscheint mit festen Schritten der Gesandte. Er ist 35 Jahre alt, sein schwarzes Haar fällt auf der rechten Seite tief in die Stirn. Er kommt in die Mitte des Zimmers und verbeugt sich).

Der Gesandte: Seine Königliche Majestät, Karl von Frankreich sendet Ew. Majestät in Verehrung und in Liebe seinen brüderlichen Gruß.

Die Königin: Dem Sender meinen schwesterlichen Gruß, meine unveränderliche Huld dem Überbringer.

Der Gesandte: Der Überbringer bedankt sich ganz ergebenst für die gewährte Audienz.

Die Königin: Ich höre es immer mit Vergnügen, Graf de Foix, wenn Sie (etwas deklamierend) im Namen Seiner Königlichen Majestät um meine Hand feierlich anhalten.

Der Gesandte: Wort für Wort mein Auftrag, Majestät.

Die Königin: Das siebente Mal.

Der Gesandte: Sechsmal habe ich keine Antwort erhalten.

Die Königin: Da sind Sie wahrlich ungerecht! Lord Cecil hat immer stundenlang gearbeitet, damit meine Antwort nur ohne Fehler sei.

Der Gesandte: Sie war auch tadellos. Nur ist manchmal eine Antwort keine Antwort.

Die Königin: Ist diese Verbindung Ihrem Herrscher denn so dringend?

Der Gesandte: Meinem König kaum, Majestät. Mir um so mehr.

Die Königin: Dem Grafen de Foix? Das ist schwer zu erklären .... (überrascht): Ja, langweilen Sie sich in London?

Der Gesandte (ruhig): Ziemlich, Majestät.

Die Königin (mit leiser Ironie): Ein Ritter ohne Furcht ...

Der Gesandte: Ich würdige am besten die kluge, vorsichtige und tiefe Diplomatie des Staatskanzlers Ew. Majestät — aber amüsant ist er wirklich nicht.

Die Königin: Was wollen Sie von meinem braven Cecil? Sie leben doch seit einem halben Jahre am Hofe Elisabeths?

Der Gesandte: Am Hofe wohl. Doch — Elisabeth ist mir unbekannt. Was sie in diesen Monaten zu mir sprach, damit hat sich der brave Cecil vorher stundenlang geplagt.

Die Königin (streng): Ist Ihnen die Art des Staatskanzlers zu trocken? (Mit leichtem Lächeln): Gut. Sagen Sie mir, mein bester Graf, was ist Ihre Meinung über die Eheschließung zwischen mir und dem König von Frankreich?

Der Gesandte: Wenn Ew. Majestät huldvollst für diese Heirat sich entscheiden, gibt mir meine Regierung als Zeichen des Dankes und der Zufriedenheit eine schwere goldene Kette. Verweigern Sie Ihre Hand, dann bekomme ich denselben Schmuck nach alter, englischer Gepflogenheit aus Euern Händen bei der Abschiedszeremonie. Ich bin aufrichtig, Majestät! Sie sehen, die Kette ist mir sicher.

Die Königin: Das ist eine Antwort für Lord Cecil ... Nein, Graf de Foix! Sie kennen Karl den Fünfzehnten, Sie müssen mir gestehen, ob er außer seiner Jugend noch Eigenschaften hat, die ich ihm zu verzeihen habe?

Der Gesandte: Er ist ein König von Gottes Gnaden.

Die Königin: Von Gottes Gnaden? ... Und Sie wagen sich zu beschweren, daß Sie mit Elisabeth niemals gesprochen! Sie, der Sie in diesem Raum nicht einen Augenblick vergessen, daß Sie ein Franzose, ein Diplomat, ein Gesandter sind! In meiner Person sehen Sie nur den staatsrechtlichen Begriff. — Und Sie wollen den Menschen in einer Königin finden! Dazu muß man selbst ein Mensch sein, Herr Graf!

Der Gesandte: Mir fehlt der Mut zu diesem Wagnis nicht, ob aber Ew. Majestät ...

Die Königin: Das wollen wir sehen — —. Also ... (Handbewegung zum Platznehmen) Sie sind jetzt nicht mehr der fremde Gesandte, den Recht und Sitte in meinen Ländern schützt — und ich nicht Königin. Für dieses Gespräch bin ich: Madame. Bitte, nehmen Sie Platz.

Der Gesandte (den angebotenen Stuhl mit leisem Lächeln annehmend): Besten Dank.

Die Königin: Wenn Sie gestatten, werde ich Ihnen erst etwas erzählen; zum Beispiel — damit ich nicht langweilig werde, von einem

Gesandten, der öffentlich um die Hand einer Königin wirbt, und im geheimen den Krieg zwischen zwei Ländern stiften will.

Der Gesandte (schaut sie überrascht an, erhebt sich, verliert aber seine Ruhe nicht, faßt sich und sinkt lächelnd, langsam in den Stuhl zurück): Das muß ein kurioser Mensch sein. Ich glaube ihn sogar zu kennen. Doch wenn ich wohl unterrichtet bin, ist von einem Krieg noch lange keine Rede.

Die Königin: Man muß geduldig auf die günstige Gelegenheit warten.

Der Gesandte: Madame, Geschicklichkeit ist unerläßlich, wenn man einen Frieden zustande bringen will, nicht einen Krieg.

Die Königin: Wie sonst können Sie den Fall erklären?

Der Gesandte: Hinter dem öffentlichen Amt liegt ein geheimer Auftrag, hinter dem Auftrag wahrscheinlich etwas noch Geheimeres, was Amt und Auftrag vergessen macht.

Die Königin: So gewissenlos ist dieser Gesandte nicht.

Der Gesandte: Dann kennen Sie ihn nicht gut genug, Madame; jemand, der seine mächtige Regierung im Stich läßt, um einer kleinen Opposition zu dienen, wird auch dieser Partei untreu — einer Person zuliebe.

Die Königin: Die Sie nicht nennen dürfen.

Der Gesandte: Die ich nicht nennen will.

Die Königin: Ist es wenigstens erlaubt, die Gründe dieser Verschwiegenheit zu erraten?

Der Gesandte: Die Gründe verheimliche ich nicht. Ich weiß: Was ich tue, ist nicht nur vermessen, sondern auch unklug. Meine Kühnheit zaudert aber noch, weil ich nicht ganz im klaren bin, ob diese eine auch solcher Dummheit wert ist?

Die Königin: Sie sind doch sonst ein Menschenkenner?

Der Gesandte: Hier stört aber etwas meine Rechnung. Eine unerklärliche Sympathie dieser geheimnisvollen Einen für jemand, der... (macht eine verächtliche Handbewegung).

Die Königin: Ich weiß nicht, über wen Sie sprechen. Doch kann die merkwürdige Sympathie nicht damit begründet sein, daß sie allen andern mißfällt? Begreifen Sie nicht, welch herrliches Gefühl das ist, der ganzen Welt zu trotzen?

Der Gesandte: Das wäre einer Frau allerdings zu verzeihen.

Die Königin: Nur einer Frau?

Der Gesandte: Nur einer Frau.

Die Königin: Die dunkeln Worte werden eintönig mit der Zeit.

Der Gesandte: Wenn Sie mit Ihrer Erzählung zu Ende sind, Madame ...

Die Königin: So ungefähr. Der Graf von Leicester hat Sie gestern besucht?

Der Gesandte (steht auf, steif): Jawohl, Majestät.

Die Königin: Madame —.

Der Gesandte: Die Dame, mit der ich eben gesprochen, hat mit dem Grafen von Leicester nichts zu tun.

Die Königin: Wissen Sie das bestimmt?

Der Gesandte: Ganz bestimmt. Die hat dem Grafen nichts zu sagen.

Die Königin: Mir scheint, Sie beurteilen den armen Lord zu streng ...

Der Gesandte: Oder die Dame zu mild. Vielleicht. Ich will daran glauben, daß ich nicht unrecht haben kann.

Die Königin: Mir scheint, mon cher, Sie halten fest daran, daß diese Dame und die englische Königin nicht dieselbe Person sind.

Der Gesandte: Gewiß. Zwei Männern, wie Leicester und ich sind, kann keine Frau dasselbe bedeuten.

Die Königin: Das ist zu nett! Also eine Frau ist, was sie euch bedeutet?

Der Gesandte: Das nicht, Madame. Ich habe mir sogar Fälle erzählen lassen, wo bei einem liebenden Paar die Frau eine Persönlichkeit war und der Mann ein Spielzeug ... Aber doch ... uns Männern ist eigentlich nicht das Wertvollste, was der Frau gehört, wir lieben eher, was sie von uns empfängt.

Die Königin: Ihr sprecht in Rätseln.

Der Gesandte: Ich will versuchen, deutlicher zu werden. Durch Eure Güte, durch die Güte Ew. königlichen Majestät war ich vorige Woche zu einer Theatervorstellung geladen. Da habe ich so darüber nachgedacht ... Es war ein schönes Stück, das die Komödianten aufführten, aber — habt Ihr das noch nie bemerkt, Madame — es waren fortwährend dieselben Bretter und im Hintergrund dieselben Teppiche. Nur an einem Stückchen Holz war Frankreich zu lesen, und ich atmete meiner Heimat Duft. Nach einigen Minuten wurde das Brett ausgetauscht. „London" war jetzt die Aufschrift, und den Sonnenschein verdrängte feuchter Nebel. Jetzt sehen wir eine Burg, bald einen Thronsaal, dann wieder die weitziehende Landstraße. Und fortwährend waren es dieselben Bretter, dieselben Teppiche. — So ist die Frau, Madame. Eine Bühne, die immer die gleiche bleibt, und die in jedem Augenblick sich verändert. Eine Dekoration, im letzten Grunde so riesig einfach, in unsrer Phantasie doch herrlich bunt. Jedermann befestigt an ihr eine andre Tafel, und wenn er auch glaubt, er könnte ohne die Bühne nicht länger leben: wert ist ihm nur, was die Tafel bedeutet.

Die Königin: Die vollklingende Rhetorik beweist — wenn Ihr das Recht habt, im Namen aller Männer zu reden —, daß Eure kleinliche Eitelkeit in uns Frauen nicht ein Bild sucht — ein Bild, das in eigenen Farben etwas, Bedeutendes oder Nichtiges, aber etwas sagt —, sondern einen Spiegel, der in langweiliger Ewigkeit immer Eure hochgeschätzten Züge zeigt. — Ist das der Sinn von Euerm Vergleich? —

Der Gesandte: Ich sprach das Gleichnis, weil mir das Gleichnis gefällt. Doch will ich es nicht bestreiten, daß die Frau lange nicht so eitel ist wie wir.

Die Königin (betrachtet ihn wohlgefällig): Ihr seid geschickt, Graf de Foix. Eure Schmeichelei klingt so aufrichtig, wie Eure Grobheit.

Der Gesandte: Schmeicheln werde ich der Majestät, nicht Euch, Madame. Die Wahrheit ist: Die Frau ist die tiefere in der Liebe, darum ist unsre Eifersucht tiefer.

Die Königin: Und wie Eure Liebe — oberflächlich unsre Eifersucht?

Der Gesandte: Oberflächlich ... meinetwegen! Über das Wort kann man vielleicht streiten — — — Denkt nur zum Exempel, uns belauschte jetzt Euer verliebter Gemahl. — Er würde lächeln und zu sich sagen, daß dieser de Foix, der so flott über Liebe, Frauen, Ehe

— spricht, ganz ungefährlich sei. Wie anders meine Frau. Die würde überzeugt sein, daß in einer Plauderei Küsse und Umarmung liegen können, die wäre nicht nur . . .

Die Königin: Sie gehört wohl auch zum Exempel, Eure Frau?

Der Gesandte: Nein.

Die Königin: Ihr wollt doch nicht sagen . . .?

Der Gesandte: Doch. Natürlich. Ich bin verheiratet.

Die Königin: Das ist nicht möglich, das kann nicht Euer Ernst sein!

Der Gesandte: Wie dürft ich wagen, mit Euch zu scherzen?

Die Königin: Ihr habt doch nie eine Erwähnung getan!

Der Gesandte: Mit meinen Privatverhältnissen Euch zu langweilen, habe ich bisher keine Gelegenheit, keinen Grund — auch keine Lust gehabt.

Die Königin: Ihr vergeßt, mit wem Ihr sprecht. Und daß Ihr diesen kleinen Scherz mit Euerm Kopf bezahlen könnt!

Der Gesandte: Majestät, ich bin in Eurer Macht! — Aber auf Frankreich kann ich mich verlassen. Es wird die Antwort kaum schuldig bleiben.

Die Königin: Ach so, das war der Zweck! Und dieser Ausgang wäre vielleicht nicht ganz unerwünscht . . .

Der Gesandte: Das müßt Ihr selbst gestehn, daß diese Vermutung nicht die allerwahrscheinlichste ist, denn dieser Kopf — noch so überflüssig, übrigens — ist mir, gerade mir, doch lieber, als sämtliche Herrscher und politische Parteien der Welt.

Die Königin: Ihr werdet Eure Zurückberufung verlangen, wenn Ihr nicht wollt, daß mein Staatskanzler in dieser Angelegenheit interveniert.

Der Gesandte: Einen bessren Gesandten wird Ew. Majestät doch nicht bekommen.

Die Königin: Ihr seid der beste in ganz Frankreich?

Der Gesandte: Ich meine nur, mein Nachfolger wird auch verheiratet sein. Das ist Prinzip bei uns.

Die Königin: Prinzip? . . .

Der Gesandte: Ich verrate eigentlich ein Staatsgeheimnis. — Der Diplomat muß ein Künstler, ein Fanatiker der Lüge sein. Noch mehr: Er muß die Lüge als Wahrheit empfinden. Und das kann nur ein Ehemann.

Die Königin: Warum?

Der Gesandte: Weil die Männer ihren Frauen gegenüber . . . . . als eine moralische Pflicht betrachten . . .

Die Königin: Was denn?

Der Gesandte: Die Unmöglichkeit, aufrichtig zu sein. (Kurze Pause.)

Die Königin: Das habt Ihr natürlich gar nicht überlegt, daß dieser Spaß aus Eurer Gattin eine Witwe machen kann?

Der Gesandte: Majestät kehren zu der Todesstrafe zurück? . . . Meine Frau dürfte sich leicht trösten. Die Legende, daß ihren Mann eine Königin aus Eifersucht getötet — und die Legende wäre doch nicht zu unterdrücken — würde gewiß ihrer Eitelkeit schmeicheln . . .

Die Königin: Ihr liebt sie also nicht, Eure Frau?

Der Gesandte: Doch, Majestät.

Die Königin: Das ist ja nicht ... das wäre ... warum liebt Ihr sie denn?

Der Gesandte: Das hängt ganz davon ab, wer mich darüber fragt. Dem Grafen von Leicester würde ich sagen: Ich liebe ihre braunen Augen, ihr schwarzes Haar, ihre graziösen Bewegungen — irgend einer Palastdame: Ich liebe ihre Besitztümer in der Provence — — Ew. Majestät: Ich liebe sie, weil sie die Gattin des Grafen de Foix geworden ist.

Die Königin: Ich verstehe nur, daß Ihr jedem ins Ohr flüstert: Ich liebe sie! — Daran denkt Ihr nicht, daß ich nicht nur die Königin von England bin! Und mit einem Frauenherzen Diplomatenkünste zu treiben! das wäre eine Schändlichkeit, Herr Graf.

Der Gesandte: Der Vorwurf ist nicht gerecht, Majestät.

Die Königin: Eine Schändlichkeit, sage ich. Damit seid Ihr entlassen. —

Der Gesandte: Wenn ein Mann und eine Frau miteinander zu reden haben, dann muß die Königin ihre Hoheitsrechte vergessen.

Die Königin: Sie muß?! — — Diese Unverfrorenheit wird amüsant!

Der Gesandte: Ohne Absicht, Majestät. Aber jetzt darf ich nicht länger verschweigen, wer diese eine ist, der ich meine Mission und meine Zukunft mit beglückender Leichtigkeit opfern könnte!

Die Königin: Vor fünf Minuten sagtet Ihr doch, Ihr liebtet Eure Frau?

Der Gesandte: Das sage ich noch jetzt. Ja, Majestät, so undenkbar es ist, daß man zwei Frauen liebt?

Die Königin (drohend): Ich hoffe noch immer, daß ich Euch nicht recht verstehe! Also heute die französische Dame mit den braunen Augen, und morgen — mich?!

Der Gesandte: Die französische Dame mit den braunen Augen — und die englische Dame mit den blauen Augen: — zugleich.

Die Königin: Das ist unerhört! Ihr seid der erste Mann, der in diesem Ton mit mir zu sprechen wagt!

Der Gesandte: Dann bin ich wohl überhaupt der erste Mann, mit dem Ew. Majestät je gesprochen?

Die Königin (nach kurzer Pause streng, zeremoniell): Der Antrag Sr. Majestät des Königs von Frankreich ehrt Uns sehr, und Wir bedauern, daß Wir auf ihn verzichten müssen. — Sie ist als Jungfrau und als Königin geboren, sie ist als Jungfrau und Königin gestorben: das soll auf Unserm Grabdenkmal stehen.

Der Gesandte: Majestät! Ich werde meiner Regierung melden, daß für den kleinen König ein andres Spielzeug erdacht werden muß, denn die Königin Elisabeth, die schön und klug und geistreich ist, die sogar die Kraft hat, eine Wahrheit zu ertragen — — verdirbt um keinen Preis eine wohlklingende Grabschrift. — Majestät — (verbeugt sich und will gehen).

Die Königin: Herr Graf! ... Werden Sie auch die Begründung melden? Werden Sie berichten, daß der erste Mann, mit dem diese Königin Elisabeth je gesprochen, vorgezogen hat, ein diplomatischer Hanswurst zu sein — — — wo er mein Freund hätte werden können? —

Der Gesandte: Nein, Majestät, kein Hanswurst! Vielleicht auch kein Diplomat! Nur ein Mensch, der zu sich gesagt hat: Wenn du dich selbst gefunden hast, darfst du die Welt vergessen; wenn du eine andre findest, vergiß nicht, daß noch eine ganze Welt existiert!

Die Königin: Ich verstehe Euch nicht . . .

Der Gesandte: Was ich mir selbst geben kann, das suche ich anderswo umsonst. — Was eine Frau mir gibt, das ist doch auch bei andren zu haben — —

Die Königin: Ihr seid — — —

Der Gesandte: Unterbrecht mich nicht, Majestät. Ich habe eine Frau, die ich liebe, die mich liebt — sollen damit alle, alle Frauen der Welt für mich gestorben sein? Meine Frau ist schön; — darf ich darum andre Schönheit nicht bewundern? Meine Frau ist klug; — darf mich darum fremde Klugheit nicht im Banne halten? Meine Frau ist tief sogar; — soll ich darum all die Tiefe der Frauen nicht mehr bemerken? Muß ich blind werden, wenn eine Frau erscheint — taub, wenn sie spricht? . . . Nein, Majestät, tausendmal nein! Habt Ihr nie zwei Melodien geliebt? Nie zwei Farben gesehen, die Euch entzückten? . . . Dann bin ich reicher, Majestät! Mein Herz steht offen, und wenn Schönheit oder Wahrheit oder Menschlichkeit herantritt, kann sie mich, soll sie mich erobern! — Der vor einer Frau kapituliert, wird leicht ihr Sklave; stolz darf der Sieger lächeln, den zwei Lieder und zwei Freunde und zwei Frauen besiegen!

Die Königin: Hat der Graf de Foix auch . . . zwei Mütter?

Der Gesandte: . . . Ich muß gestehen, das ist die feinste Antwort, die ich auf diese Auseinandersetzung bisher gehört habe.

Die Königin: So . . . Ihr habt diese Theorie schon öfter versucht? . . . Und der kühne Schwung der Inspiration war — einstudiert?

Der Gesandte: Der Gedanke ist alt, der Schwung war neu. Denn Ew. Majestät ist die erste Frau, der ich all das sagen durfte; die zu überzeugen ist. Und die versteht, daß der Unterschied zwischen der Mutter und einer Frau nicht viel geringer ist, als zwischen einem Gott und einem Kaufmann. Ein Wesen, das uns fortwährend ohne Gegendienste beschenkt, ist wahrlich genug; bei Tauschgeschäften der Liebe ist es ratsam . . .

Die Königin: Die Antwort war vorauszusehen. Bei einem — dem die Liebe nur Gefallen ist.

Der Gesandte: Ist sie mehr? Ein Mädchen gefällt mir — so fängt die Liebe an. Es gefällt mir nicht mehr — so hört die Liebe auf, und was dazwischen liegt: ist auch dasselbe — mit mehr Wohlklang und weniger Bewußtsein.

Die Königin: Was kümmert mich das Bewußtsein!

Der Gesandte: Der Wohlklang ist die Hauptsache, ganz richtig. Ein Egoist, wie de Foix, liebt in der Frau das Wesen, das er in ihr erzogen hat. Ein andrer nennt die Liebe: die Selbstaufopferung, die Selbstverneinung, für die Frau zu leben. — Ich weiß ja nicht, wer von den beiden zuletzt doch recht behält. Aber ich sehe klar, daß mich nichts daran hindert, mehrere zu beschenken — und auch die selbstlose Verneinung wird nicht weniger beglücken, wenn der brave Mann auch für eine andre Frau sich opfert.

Die Königin: Ja, die mehreren Frauen, von denen Ihr sprecht! Puppenherzen, mit der Kleie Eurer Phrasen gefüllt! . . . Wie aber, wenn in einer Frau ein Mensch Euch die Stirne bietet?

Der Gesandte: Mensch sein heißt — glaube ich — Majestät —: verstehen, daß viele Menschen sind.

Die Königin: Ganz recht ... Nur weiß ich nicht, ob dieser hübsche Satz der häßlichen Theorie so dienlich ist? ... Was wollt Ihr mit der ersten Frau beginnen? Man müßte doch auch sie verstehen, nicht wahr? ... Daß sie einmal gar keine Lust hat, in die Rumpelkammer zu kommen, wenn zu Euerm Spiel eine neue Dekoration vonnöten ist ... Was soll mit der Frau geschehen, Herr Graf, der Ihr einst ewige Liebe geschworen? ...

Der Gesandte: Ewige Liebe, Majestät, habe ich vielleicht versprochen, alleinige Liebe sicher nicht. Ein Bettler, der seine wenigen Groschen verschenkt, steht freilich mit leeren Händen da; ein Nabob vermag auch sein zweites Versprechen fürstlich einzulösen — — Könnt ich Euch überzeugen, Majestät!

Die Königin (betrachtet ihn immer wohlgefälliger): Vielleicht ... vielleicht will ich versuchen, Eure Kunst zu lernen. Nur eine letzte Frage noch vorher. (Nähert sich ihm.) Das, was Ihr Liebe nennt, und was zu haben ist an zwei, an zehn, an zwanzig Orten: ist es zusammen nicht doch armseliger als eine große, souveräne Leidenschaft, die nicht grübelt, nicht überlegt — die nur Einen sucht und mit diesem Einen glücklich wird? ... (Sie sagt das leise, nicht deklamierend.)

Der Gesandte: Es gereicht Euch zur Ehre, Majestät, daß ich auf diese Frage so lange habe warten müssen. — Ich bin auch ein wenig in Verlegenheit ... Gerade so, als wenn mich der Kaiser Nero um Rat gefragt hätte, ob er Rom anzünden lassen soll, um Inspiration für ein Gedicht zu finden ... Auch damals hätte ich um meinen Kopf gespielt ... Heute aber wissen wir genau: das Gedicht war schlecht, die Inspiration in einer Stunde vorüber — und die Flammen haben eine Stadt verwüstet — (nach kurzer Pause): Habt Ihr noch eine Frage, Majestät?

Die Königin: Ja, an den — Kavalier. Seid Ihr Männer wirklich so reich, daß Ihr die Liebe zweier Frauen bezahlen könnt?

Der Gesandte: Die Antwort ist einfach, Majestät. Wir sind so arm, daß wir die Liebe einer Frau immer schuldig bleiben.

Die Königin: So werden wir uns immer verstehen (reicht ihm die Hand).

Der Gesandte (küßt ehrfurchtsvoll ihre Hand).

Die Königin: Und jetzt sprecht mir von Eurer Frau ...

Der Gesandte (ist überrascht, dann gerührt, findet kaum Worte): Von meiner Frau ...

Die Königin: Ja, ja. Von den braunen Augen, dem schwarzen Haar, von ihren graziösen Bewegungen, von allem, was der Graf de Foix sie lehrt ...

Der Gesandte: Die Geschichte wird mich ... zum Glück übersehen ... Sie müßte sonst berichten ... daß dieser Graf de Foix ein Stümper war. Daß seine diplomatische Überlegenheit, die schon die klügste Königin fast besiegt, in dem Moment verschwunden war, als das Herz einer echten Frau zu Worte kam. —

Die Königin (schaut ihn verwundert an).

Der Gesandte: Majestät, ich bin nicht verheiratet — — —

Die Königin (springt wütend auf, läuft im Zimmer auf und ab, bleibt dann vor dem Gesandten stehen und mustert ihn mit unversöhnlichen Blicken): Ihr habt gewagt, mit Uns zu scherzen! Ihr ...

Der Gesandte (mit gesenktem Haupt, sehr ernst): Es war mehr als ein Scherz, Majestät.

Die Königin (läuft wieder auf und ab, dann klingelt sie; zu dem erscheinenden Diener): Der Graf von Leicester!

Der Diener (mit Verbeugung ab. In einigen Minuten kommt der Graf).

Die Königin (in majestätischem Ton): Der Graf de Foix hat Unsre Person beleidigt! Der Staatskanzler soll ihm seine Pässe zustellen, bis dahin bleibt er Unser Gefangener! (Ohne den Gesandten anzusehen, geht sie rasch ab und wirft die Tür ins Schloß.)

(Der Gesandte schaut ihr lange nach.)

Der Graf (ganz bestürzt): Um Gottes willen ... Was ist denn geschehen?! ... Die Majestät ist außer sich! ...

Der Gesandte (spricht mit ihm in einem kalten, spöttischen, verächtlichen Ton. Er gürtet seinen Säbel ab, ohne den Grafen anzusehen): Sie hören, Herr Graf, ich bin Ihr Gefangener.

Der Graf (wie oben): Dann ist doch der Krieg zwischen uns und Frankreich ...

Der Gesandte: Schwer zu vermeiden, in der Tat (überreicht ihm den Säbel).

Der Graf (den Degen zaghaft entgegennehmend): Das ist ja unfaßbar ... wo Ihre Majestät mir so streng befohlen hat, und jetzt ... sie selbst ... ich kann es gar nicht verbergen, wie ich Ihre Geschicklichkeit bewundere ...

Der Gesandte: Sie überschätzen wohl mein Verdienst, Herr Graf. Eigentlich habe ich nur eine goldene Kette verscherzt ...

Der Graf (beleidigt): Sie machen sich lustig über mich, Herr Gesandter! Sie wissen es ganz genau, daß spätere Jahrhunderte noch staunend erzählen werden, was Sie in dieser kurzen Audienz erreicht!

Der Gesandte: Den Krieg! ... Ob die Staatsdokumente auch melden werden, was ich verloren habe ...?

Vorhang

Eugen Robert

(Aus dem Einakterband „Romanstoffe“, der demnächst im Verlag Oesterheld & Co. erscheint)

Rundschau

Tragödie der Liebe

Seit vieltausend Jahren sinnen und sagen die Menschen vieltausenderlei über das Wesen der Liebe; in die feinsten Windungen und geheimsten Kammern dieses großen Labyrinths glauben sie gedrungen zu sein — und wenn nun heute ein Mann hintritt und auf die Giebelfront seines Werkes mit archaisch großen Lettern meißelt: Tragödie der Liebe, so muß das entweder ein ahnungsloser Dilettant sein oder ein von gerechtester Unbescheidenheit geschwellter großer Künstler. Gunnar Heiberg nun, der uns fast unbekannt gewordene Norweger, ist, wie ich meine, solch ein Künstler, ein Künstler, der weiß, daß in seiner Kraft, zu sehen und zu sagen, die Welt noch einmal liegt, und der deshalb auch die Tragödie der Liebe neu schaffen darf. — Gunnar Heiberg hat jenen monu-

mentalen Stil, der den Bericht eines kleinen sensationsarmen Lebensausschnittes unmittelbar zur Diskussion der furchtbar rätselvollen Urkräfte des Lebens erhebt. Die Tradition der letzten Ibsenschen Epoche ist es, die er aufnimmt. Von einem in ganz leisen Linien entworfenen Wirklichkeitsbilde hebt der Dichter nur die Züge kräftig heraus, die sich sofort gleichsam zu einer Chiffre der Idee zusammenordnen. Die Konturen der Gestalten verschwimmen soweit im Lichte der lyrischen Grundstimmung, daß nur einige wenige Realitäten übrig bleiben, um der Sprache, in der der Dichter seinen Geisterkampf gestaltet, die Metaphern zu liefern. Realitäten wie des Goldes schlafende Geister und der vorüberklirrende Schlitten der Jugend in „John Gabriel Borkman" sind die sorglich gehegten Bäume des Forstmanns Erling, das Sturzbad und die Peitsche und der Champagner in Heibergs Tragödie — Realitäten, die so hart isoliert in diese Welt lyrischer Allgemeinheit gestellt sind, daß ihr sinnbildlicher Wert sich unübersehbar aufdrängt. Die von solchen Symbolen durchleuchtete Welt schattenhaft groß gereckter Lebensformen gestaltet Heiberg mit ebenso starkem und tiefem Pathos wie der letzte Ibsen — nur hat seine Lyrik nicht dessen melancholisch resignierte Tonfarbe, sie ist einen Grad härter, herber, wilder.

Und so gestaltet auch Heiberg nicht Rückblicke öffnende Katastrophen und Epiloge, er führt uns mit ursprünglicher Dramatik die harte Gegenwart, den stufenweisen Ablauf seines Liebeskampfes vor.

Gibt es wohl eine schlichtere Geschichte? Der Forstmann Erling Kruse liebt Karen, ein Mädchen aus guter Bürgerfamilie. Ein Geschöpf voll trotzig eigenwilliger Lebenskraft. Ihm und sich selbst widersteht sie lange im spröden Freiheitsdrang. Kaum halb entschlossen ist sie in einer Sturmnacht zu ihm in die Berghütte aufgestiegen — da erscheint ein seltsamer Gast: Hadeln, der Dichter, der Schwelger der Sehnsucht, der Wissende in Worten, der Wirklichkeitsflüchtige. Neidvoll schießt er nach dem vermeintlichen Glück der beiden die Pfeile seines tiefen Zweifels — aber dadurch erschafft er erst ihr Glück. Trotz und Angst führen da Karen dem Geliebten endlich zu — und nun ergreift sie im Rausch die neuerschlossene große Lebensmacht. Sie liebt ihn, sie geht auf und unter in dieser Liebe; und während er, der sie so mühsam leidenschaftlich erringen mußte, in ihrem Besitze stillgeworden, nach seinem Werk, nach ins Leben einströmender Arbeit trachtet, wird die Liebe ihr einziges Werk, ihre Arbeit, ihr Leben. So erfüllt sich des Zweiflers Hadeln Wort: nie lieben sich zwei gleichzeitig gleich stark — wie vorher der Mann, so ringt jetzt die Frau um des andern Liebe. Aber umsonst: seine neue Liebe, die nicht mehr Lebenszweck, sondern Mittel zum Zweck ist, sich nicht mehr als blumenumwundene Ehrenpforte, sondern als quaderntragendes Haustor wölbt, die ist ihr nichts. „Was hat die Liebe mit Haus und Heim zu tun und mit all dem andern?" In einer wildfeindlichen Aufwallung glaubt ihre grenzenlose Leidenschaft verwandtes Blut zu finden in dem Dichter, der von der gleich unbeschränkten Zaubermacht der Worte über das begrenzte Leben der Werktätigkeit hinweggerissen wird. Aber der alles wissende Träumer vermag nichts Wirkliches zu berühren — seine hellseherische Schau lehrt sie nur erkennen, wie tief und rettungslos sie ihrem Mann verfallen ist, den sie doch in ihrem Sinne nicht mehr besitzen kann. Ein Ende mit Schrecken vor dem Schrecken ohne Ende wählend, geht sie in den Tod. — Das ist es, was in den vier Akten der „Tragödie

der Liebe" vor sich geht. Heiberg hat es gekleidet in das Sturmrauschen einer Winternacht, in das Lachen eines Sommertages, in das Rot eines Sonnenunterganges und das grauenvoll klare Leuchten eines blauen Sternenhimmels; er hat es mit hundert kleinen Gebärden des Lebens und mit hundert feinen Worten des Geistes ausgerüstet und hat so ein Werk geschaffen, das über der Geschichte von Erling und Karen zur Tragödie der Liebe erwächst. Drohend steigt vor uns ein allen gemeinsames Schicksal auf, ein Bild jener furchtbaren Notwendigkeit, die eben die stärksten und reinsten unter den Liebenden dem Tode weiht. Denn mit einer andern Zunge spricht der Eros aus dem Manne und aus dem Weibe, zu ganz verschiedenen Zielen ruft er die Geschlechter, und je gewaltiger sie sich seinem Rufe gehorsam zusammenfanden, um so schneller und weiter werden sie aneinander vorbeieilen in trostlose Entfernung. Dies ist die „Tragödie der Liebe". Mit der geschmackvollen und sorgsamen (nur in akustischer Beziehung durchweg unzulänglichen!) Inszenierung dieses Werkes hat das „Kleine Theater" manche Sünde gesühnt. Die Herren Lettinger und Abel füllten allerdings die großen typischen Umrisse ihrer Gestalten nicht aus; dazu gebricht es ihnen an elementarer Kraft und eigenartiger Intuition. Aber unterhalb der unbezwungenen Höhepunkte dieser Aufgaben hatte der Darsteller des Dichters einen so feinen, knabenhaft zagen Ton melancholischer Skepsis, der des Mannes eine so schlicht herzliche, kräftig einfache Art gefunden, daß sie rüstig mittrugen an der Last der Dichtung, deren ganze Schwere freilich nur die Darstellerin der Karen zu heben vermochte. Frau Fehdmer konnte zum ersten Mal an einer großen dichterischen Aufgabe erweisen, daß sie eine große Menschendarstellerin ist. Ihre Stimme (die übrigens technisch die Bedürfnisse des Zuhörer-Raumes mehr wird beachten müssen), ihr Mienenspiel und ihr Körper sind vollgefügige, von reifer Intelligenz und sicherm Stilgefühl geleitete Werkzeuge einer eigenen Natur. Die Eigenart dieser Natur ruht nicht in der raffinierten und starken Abspiegelung aller sinnlich-nervösen Regungen — hierfür haben wir nachgerade Virtuosinnen genug. Frau Fehdmer hat aber eine Art, durch das dunkle Gewölk der physisch bedingten Exaltationen plötzlich ein Licht reiner freier gütiger Menschlichkeit strömen zu lassen, eine leise weiche weibliche Art, die ihr allein eigen ist. Ihr allein — denn ihre Menschlichkeit hat im Gehalt mehr mütterlich Wissendes als die stets mädchenhaft-unbewußte Art der Sorma, und in der Form mehr damenhaft Feines und Weltläufiges als die erdschwere Weise der Lehmann. Julius Bab

---

Anregungen

Der Neuen Freien Presse schreibt ein Leser: „Ich besuchte kürzlich in Frankfurt a. M. den neuerbauten Zirkus Schumann und fand im Vestibül, oberhalb der Abendkasse, eine Aufschrift mit ungefähr folgendem Wortlaut: »Besucher, die im Laufe des Abends eine Abberufung erwarten, können ihren Namen und die Sitznummer hier angeben.« Die Einführung dieser besonders für Ärzte praktischen Einrichtung würde sich auch anderswo für die Theater und Vergnügungsetablissements empfehlen."

Wir geben diese Anregung weiter, und errichten, da es an einem Organ zur Aussprache über derartige allgemeine Fragen des Theaterwesens fehlt, hier für ähnliche Vorschläge und Erwiderungen eine Stätte.

*

Sehr geehrte Redaktion!

Die Anregung, welche Sie in Nr. 16 der „Schaubühne" unter

der Spitzmarke „Theaterbillets“ gaben, scheint mir um so mehr wert, von unsern Theaterleitern beachtet zu werden, als der von mir, wie ich glaube, zuerst eingeführte Modus, reservierte Plätze nicht an den Stuhl, sondern an die Reihe zu binden, sich bei den Rathaus-Veranstaltungen der Gottsched-Gesellschaft aufs beste bewährt und allgemeinen Beifall gefunden hat. Diese Art der Placierung hat die Zuhörer in den meisten Fällen veranlaßt, rechtzeitig im Saal zu erscheinen. Später kommende Herrschaften mußten überdies stets zehn bis zwanzig Minuten vor der geschlossenen Saaltür warten, bis ein Teil des Programms erledigt war. Auch Theaterbesucher könnten wohl durch ein entsprechendes drakonisches Verfahren zur Pünktlichkeit und Rücksicht auf die andern Zuschauer erzogen werden. Eugen Reichel

Die Genossenschaftszeitung

Die Bühnengenossenschaft gibt (seit fünfunddreißig Jahren!) ein offizielles Organ (im Untertitel liest man gar „Amtliche Zeitung“) heraus. Dieses Organ ist vermöge seines Inhalts und der Art, in welcher es vertrieben wird, nicht über den Kreis der Schauspieler hinausgelangt. Es macht dem Schauspielerstand lediglich tatsächliche Mitteilungen; es fördert ihn aber nicht in seinem Beruf in geistiger Hinsicht, und es bietet ihm — was von höchster Wichtigkeit wäre — nicht die Fühlung mit dem Publikum, die ein an Zahl und Bedeutung so großer Stand braucht. Nun werden die Grundzüge einer Umgestaltung entwickelt; denn diese Kritik ist nicht von mir, sondern von Dr. Raphael Löwenfeld, der damit 1888, zum Herausgeber auf ein Jahr bestellt, den wohlbedachten und mit aller ihm eigenen Rührigkeit in Angriff genommenen Plan einer Umgestaltung an Haupt und Gliedern einleitet. Die Kritik trifft heute noch zu, die Gründe zu entscheidenden Maßregeln, die sie anführt, schreien heute noch nach Gehör, und fast jeder Delegiertentag leiht ihnen Worte, aber sie zerschellen an dem ehernen Gesetz, daß eine Zeitung nicht um des Vorteils der Leser willen, sondern für den Unternehmer da sei. Auch die Genossenschaftszeitung will nicht bilden, sondern Überschüsse erzielen. Das ist die mit schöner Unverblümtheit oft ausgesprochene Tendenz. Am 13. Januar 1905 schreibt der jetzige Herausgeber: „Es muß auch auf die Erfahrungen zurückgegriffen werden, welche unsre Zeitung seit ihrem Bestehen gemacht hat, damit die jungen Mitglieder der Genossenschaft, denen der Entwicklungsgang derselben unbekannt ist, nicht glauben, es sei noch nie der Versuch unternommen worden, unser Blatt mehr literarisch zu gestalten. Jeder seiner Schriftleiter, von Barnays Zeiten, kam mit einem Sack voll dahingehender schöner Pläne und Hoffnungen auf das Redaktionsbureau; es war seine selbstverständliche, sympathische und ehrenvolle Aufgabe, unser offizielles Organ zu einem Vereinigungspunkt aller Bestrebungen auf theatralischem Gebiet, zu einer literarischen Vertretung des Standes zu machen. An redlichen Bemühungen um interessanten Lesestoff — neben dem amtlichen — hat es nie gefehlt, aber die unentgeltliche Mitarbeit versagte immer nur allzubald, und als der Versuch gemacht wurde, die Zeitung äußerlich und innerlich reicher zu gestalten und mit bezahlten Artikeln von namhaften Autoren zu füllen (Jahrgang 1888 unter dem Titel „Dramaturgische Blätter“) mußte nach einem Jahr aus finanziellen Erwägungen die „Deutsche Bühnen-Genossenschaft“ in ihrer frühern Form wieder hergestellt werden. Auch der gegenwärtige Schriftleiter hat, voll von „literarischem Ehrgeiz“, den Inhalt unsers Blattes zu er-

weitern gesucht, bis die Delegierten-Versammlung 1902 ihm ausdrücklich die seither geübte Beschränkung des Umfanges und Inhalts auferlegte. Unsre Festnummer 48 vom 28. November 1902 gibt ein Bild von den stets sich erneuernden Kämpfen für und um unsre Zeitung." Und darum blieben die deutschen Schauspieler seit fünfunddreißig Jahren ohne ein Organ, das außer den genossenschaftlichen auch ihre sonstigen beruflichen und ihre künstlerischen Bestrebungen vertritt und sie nicht nur durch materielle Interessen verbindet. Denn wenn einmal in der Genossenschaftszeitung ein Fachartikel erscheint, so ist er ganz sicher schon überall abgelehnt oder gedruckt worden, und nicht selten macht sich darin nur der Dünkel eines eiteln Mimen breit, der stolz ist, auch einmal etwas sagen zu dürfen, was ihm nicht der Souffleur vorspricht. Dem Wissenden fallen hier gleich einige Namen ein, die ihm ein Augurenlächeln entlocken; die wenigen Standesgenossen aber, die wirklich etwas zu sagen haben: ein Max Martersteig, Alfred von Berger, Eugen Kilian u. a., kommen hier nie zu Wort, und schon die Gesellschaft, in der sie sich befinden würden, muß sie abhalten. Man vergleiche nur das Inhaltsverzeichnis der letzten übrigens auf miserabelm, in der Hand zerfallendem Papier gedruckten Bände mit der Mitarbeiterliste jenes Raphael Loewenfeld-Jahrgangs, in dem u. a. Fulda, Müller-Guttenbrunn, Robert Proelß, Schlenther, Wichert, Wildenbruch mit Originalbeiträgen vertreten sind und der literarisch-dramaturgische Teil, wie es sich gehört, über die Hälfte des Umfangs einnimmt, während der Rest als „Bühnenrundschau" den Veröffentlichungen der Genossenschaft diente. Auch ein Verleger hätte sich gefunden, und der Name wie der Ernst des Herausgebers gewährleistete eine in den Leistungen sich steigernde Durchführung des Plans, für die der einzige vorliegende Jahrgang ein schönes Zeugnis ablegt. Der Titel: „Dramaturgische Blätter", ein Versuch, der in der Geschichte des Theaters hartnäckig immer wieder auftaucht, obwohl noch nie von bleibendem Erfolg begleitet, knüpft an eine merkwürdige Entwicklungsreihe an, die eine sprunghafte Verbindung von Höhepunkten bezeichnet. Auch die Genossenschaft hat vor anderthalb Jahren abermals eine „Dramaturgische Beilage" geschaffen, just im gleichen Moment, als von Wien aus wieder einmal eine Zeitschrift „Dramaturgische Blätter" angekündigt wurde, die nach einem Jahr selig entschlafen ist. In dieser Beilage, die, vier Seiten „stark", in „angemessenen Zeiträumen" nach „Bedarf" (den das vorliegende Material regelt) erscheinen und „ästhetischen und historischen Arbeiten einen größern Raum gewähren" soll und 1905 zwölfmal kam, finden sich unter nicht vielen und nicht viel andern folgende erschütternde Arbeiten: Der sechste Sinn, Lortzing und die verrohte Kritik, Die Kleidung der Jungfrau von Orleans, Kosenamen, Eine von unserer Regie vergessene Handbewegung Wotans in der Walküre u. s. f. Dem kann man statt aller andern Vorschläge nur aufs neue das eingehende von Loewenfeld entworfene Programm entgegenhalten, und die jetzt so reiche Genossenschaft hat, wenn ihr auch auf dem Gebiet der materiellen Fürsorge gewiß noch viel zu tun bleibt, gar keine Entschuldigung dafür, daß sie außer den nötigsten Mitteln auch den weitsichtigen Unternehmungsgeist für eine solche Aufgabe vermissen läßt. Wahrlich, die Artisten sind besser daran als die Schauspieler.

Marsyas

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Der Dialog vom Tragischen

Man liest den Titel *) und denkt: Nun wird er, vom leidigen Geschäft des Über-Nacht-Kritisierens weggewendet, endlich weit ausholen, der Tragödie von heute die Wege zu zeichnen, feste Grundrisse klug auszuzirkeln und, wie er es früher so gerne tat, Kommendes zu verkünden. Nun wird er, sagt man sich, der allgemeinen Erwartung doch ein Blatt moderner Literaturgeschichte aufrollen, das schon längst geschrieben sein sollte.

Nein. Von Literatur ist in dem ganzen Werk kaum mehr die Rede. Mit einer glatten Bewegung, als striche einer schale Reste von seinem Tisch, wirft er gleich in den ersten Sätzen die ganze Tragödie fort: die Griechen, Shakespeare, Calderon und das übrige kleinere Zeug mit ihnen. Dies alles ist dem gereiften Menschen der europäischen Kultur überflüssig, wie Medizin dem Gesundeten. Nur aus Gewohnheit genießt er noch manchmal davon, gedankenlos in der Menge der Leute, die dessen noch nicht entraten können. Denn die Tragödie, sagt Bahr, zeigt uns Ruchlosigkeiten, Leidenschaften, Instinkte von vordem, die unsre neue Gesittung längst zerrieben und in den weichen Boden einer sanftern, schönern Menschlichkeit eingestampft hat. So lange sie dort noch die Kraft des Keimens hatten, die jeden Moment furchtbar auszubrechen drohte, mußten sie durch ideale Gewalten, Gesetze der Ehre und ein sittliches Heldentum, in ihr Versteck gedrückt werden. Da begann denn ihr Gift die Gewissen unrein, die Menschen krank an ihrem dunkeln Zwiespalt, fiebernd vom elenden Heimweh nach ihren Lastern zu machen.

---

*) Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen. Berlin, S. Fischer, Verlag.

Darum wurde, so steht in dem Buch, den Griechen die Tragödie gegeben, gleichsam als ein Turnplatz der wildern Kräfte, die der Gesittung nicht mehr dienen konnten. Dort durften sie sich, in der Vorstellung furchtbarer Taten und Geschehnisse, nach Gefallen austoben und waren dann, müde gehetzt, für den Staat unschädlich; wie Schwungräder, die leer laufen und schließlich von selbst stehen bleiben. So wie man vielleicht, heftig auf und ab gehend, einem, auf den man sehr wütend ist, im Geist eine lange erbitterte Rede hält, mit kränkenden Schmähungen und bösen Ausbrüchen; kommt er dann, so mag man sich gelassen abwenden oder nur das Nötigste in aller Ruhe sagen, denn man ist fertig mit ihm. Die Hysterie der Griechen, ihre Erkrankung an dem tief innen gährenden Barbarentum, wurde also durch die tragischen Vorgänge der Szene „abreagiert", wie sich heute die Ärzte der Hysterischen ausdrücken. Ein verhaltener Effekt, der die Seele beunruhigt und aufreizt, wird zu einem künstlerischen Ausbruch erweckt, und so auf eine ungefährliche Art aus dem Innern herausgeworfen. Dies war, so sagt das Buch, die Funktion der Tragödie bei den perikleischen Griechen, und auch späterhin bei den andern Völkern, bis auf die Tage unsrer Kultur.

Nun wollen wir aber, geht der Gedanke weiter, über diese Kultur wieder hinaus. Das heißt, sie ist in den Besten von uns ganz eben und fraglos geworden, so daß diese schon den Auftrieb weiter empor zu einer neuen, höhern spüren. Bei ihnen sind also die alten, barbarischen, nur in der Tragödie zum Heil erlösten Instinkte ausgelöscht — die Tragödie ist für sie ohne Zweck. Die neue Kultur, hell, ohne Gut und Böse, und nur unter der geistigen Herrschaft der Besten und Stärksten geordnet, hat nichts Tragisches mehr. Das Vorurteil des festeingegrenzten Ich, des Charakters hört gänzlich auf. Jeder lebt frei in seinen Kräften, wie sie ihm der Moment aufweckt. Versagen sie, so hält er sich nicht gebunden, „er selbst zu sein", die Ekstase der Inspiration in der geringern Stunde noch nachzuspielen. Die ewige Transformation der Persönlichkeit, heute schon von den Wissenden erkannt, aber von der dramatischen Kunst und den Geboten der Moral noch verleugnet, wird dann zum dauernden und bewußten Erleben unsers Lebens. Dies Wunder einer künftigen Zeit geschieht heute schon, am großen Schauspieler nämlich, der in den „Transfigurationen" seiner Rollen seine verschiedenen Ich unverleugnet hergeben darf. Die Meisterin der nächsten Kultur ist die Schauspielerei — befreit vom Tragischen und vom Dramatischen überhaupt.

So heißt es in diesem Buch. Die herzliche Freude, es zu lesen, kommt zunächst aus den geräumigen, wohl geordneten und reichbestellten Sätzen, in denen der Gedanke bequem und sicher wohnt, sein gutes Licht, seine Ein- und Ausgänge und wohl auch sein Stückchen Zierrat und Spiegelwerk hat. Und auch bei den Menschen, zwischen denen sich dieser Dialog hin und her spinnt, ist gut sein. Der Meister, der Künstler, der

Grammatiker (er hieße wohl einfach Philologe, hätte dieses Wort nicht seine leidig professorale Maske), dann der Arzt und der Jüngling: diese Fünf wechseln im Gespräch, jeder zumeist nach seiner vorgezeichneten Art am Gegenstand interessiert und ihn von der Seite am liebsten beleuchtend, die ihm am nächsten zugewendet ist. Aber der Meister führt; indem er an den verschiedenlaufenden Fäden kaum noch zu tasten scheint, leitet er doch jeden zu dem richtigen Ende und webt sie zuletzt einträchtig in das Bild, das er als Grundplan einer neuen Menschheit vor die Menschen stellen will. Aber jeder von den andern behält darum doch seine Stimme im Einklang der Reden; und indem sich die Gedanken prächtig auseinanderfalten, baut sich auch, fünffältig gegliedert, der edle Rhythmus des ganzen Werkes auf, als ein durchaus künstlerisches, an den Begriff nicht mehr gebundenes Gleichnis dieser Welt reiner und geklärter Ideen. Unter diesen innerlich durchgeformten Männern von absoluter Kultur ist wahrhaftig gut sein. Daraus also, aus der ruhigen Schönheit der Sprache und aus dem Adel des menschlichen Rhythmus, wächst der künstlerische Genuß an diesem Buche.

Seine Gedanken freilich, die nimmt man, wie seltsame Steine, die einem nicht gehören, mit neugieriger Lust zwischen die Spitzen der Finger, läßt sie vom Schein einer hellen Stunde beglitzern, wendet sie um und um, nach allen Flächen und Kanten, und muß sie dann, mit Bewunderung und Bedauern, als eine fremde Sache, die immer fremd bleiben wird, in ihr kostbares Gehäuse zurücklegen. Nur ein schöner Schimmer haftet noch im Auge, die Spiegelung eines verwehrten Reichtums. Es hilft nichts, entschlossen hinzugreifen, wie einen der Glanz des Gezeigten verlocken möchte. Der Glaube verzagt vor der Endlosigkeit der Perspektive, und die Überlegung weigert sich, den vorgezeichneten Weg zu gehen. Es ist nur zu hoffen und zu vermuten, daß Bahr selbst nicht gar so viel daran gelegen sein muß, mit dem Inhalt dieses Buches zu überzeugen. Er hat ein Kunstwerk geschaffen, das in der Sprache, im Rhythmus und im Gang der Gedanken seine Persönlichkeit auf eine neue und große Art ausdrückt. Gläubige zu erziehen, war wohl nicht sein Wille; das verrät sich schon in einem gewissen Absolutismus unbeweisbarer Voraussetzungen.

Denn keiner, keiner, der je dem Wesen und dem Sinn der tragischen Dichtung ernsthaft nachgegangen ist, wird es ohne weiteres hinnehmen, daß uns aus ihr nur das Wilde und Böse, das verhohlen Barbarische unsrer eigenen Natur ansprechen soll. Schon für die griechische Tragik kann das nicht unbedingt gelten; denn es ist beim besten Willen nicht zu ersehen, von welchen tückisch versteckten Lastern und gefährlich geheimen Trieben zum Beispiel die Sophokleische Antigone das Leben der Menschen kuriert haben soll. Und so wird sich wohl in allen Literaturen noch manche Tragödie aufspüren lassen, die für den behaupteten

Zweck, die schlecht gewordenen Kräfte in uns „abzureagieren", ganz ungeeignet ist. Und doch wurden diese Werke geschrieben, genossen, bewundert. Warum ihre Zahl nicht groß sein kann, das läßt sich leicht finden. Denn das Wesen des Dramas ist Kampf; Kampf des Einzelnen (Individuum oder dramatisch homogene Gruppe) mit den großen Mächten, die das Schicksal bestimmen. Und wie sich das Bild dieser Mächte durch die Jahrhunderte im Glauben der Menschheit verändert hat, so wechselt die tragische Idee. Aber ihr Sinn bleibt immer derselbe; er ist, einen besondern religiösen Dienst zu schaffen, in dem das Bewußtsein vor die Gefühle tritt, wie der Protagonist vor den Chor, und seine Rede in ihre Musik verflicht. Denn von der Religion, von der es gekommen ist, kann das Drama nie mehr los. Im Gegenteil, es scheint noch eher all den religiösen Sinn in sich aufzusaugen, den die geschwächten positiven Bekenntnisse freilassen. Vielleicht ließe sich sogar nachweisen, daß diese beiden Kräftelinien des ewigen menschlichen Hanges zum Unerforschten in einem stetigen umgekehrten Verhältnis zu einander stehen. Die Deutschen zum Beispiel, die, wie ich glaube, das innerlich religiöseste der Kulturvölker sind, aber wegen ihres angeborenen Individualismus mit der äußern Form einer Konfession nie ganz fertig werden, sind gleichzeitig von eminenter dramatischer Begabung. Die Franzosen wieder, zu rationalistisch, um im tiefsten religiös zu sein (was haben die nicht schon alles mit ihren Göttern und Pfaffen getrieben!) aber als geniale Formalisten den Aeußerlichkeiten ihres Glaubens jeweils ganz hingegeben, haben kaum ein eigentliches Drama. Ganz bezeichnend im Sinne dieser Auffassung ist es auch, daß gerade die entgötterste Epoche, die konfessionsloseste Literatur, Determinismus und Naturalismus, wiederum Schicksalsdramen geboren hat („Fuhrmann Henschel", „Michael Kramer"), wo der Kern der Frage nach den Leitlinien unsrer Bestimmung wieder ganz dem Wissen entzogen und ganz dem blinden demütigen Glauben hingegeben wird. Auch der große Erfolg des „Charolais", gerade bei den Intellektuellen (siehe die Differenz Berlin-Wien) ist ein kräftiger Deuter in dieser Richtung. Aber ob nun im Drama die Macht, unter die wir mit unserm Schicksal fallen, eine göttliche ist, heidnisch, christlich oder jüdisch, ob sie Menschlichkeit, Gesetz, Staat, höhere Sittlichkeit, Geist der Geschichte, Zwang des Milieus genannt werden kann, ob sie etwas ganz Unbekanntes ist, das aber als durchaus wesenhaft vorausgesetzt wird — die Frage des Dramas bleibt immer die: Wer, was ist unser Schicksal? Wie verfährt es mit uns? Was geschieht mit den Kräften der Persönlichkeit, die sich ihm entgegen richten? Und also, weil es sich immer um ein Ringen persönlicher Werte und Antriebe mit jener Macht über uns handelt, in der der tiefste dichterische Glaube des Dramatikers ruht' darum, nur darum werden die Auflehnungen und Ausfälle des Einzelnen gegen das Höhere vom tiefgläubigen Tragiker so oft als Sünde, Frevel

und Missetat verzeichnet. Darum kann wohl gesagt werden, daß der Hauptinhalt der Tragödien in der Regel aus dem besteht, was uns im Sinne des Dramas als verbrecherisch erscheint; aber mit dem Wesen und Zweck der Tragödie hängt das doch nur indirekt zusammen, wie die Beispiele beweisen, die der Regel entgegen sind. Ich habe da die Antigone erwähnt, um recht an die Wurzeln der großen Tragödie und mitten in das Leben der hochkultivierten Griechen zu langen, denen eben jene Hysterie nachgesagt wird. Aber springt man nur gleich zum modernen Drama herüber, so wird man den ganzen moralischen Wertunterschied zwischen tragischer Schuld und gewöhnlichem Verbrechen noch klarer erkennen. Man nehme Ibsens „Gespenster", eine Tragödie, so groß als rein, so klug als fromm. (Nämlich dichterisch fromm.) Die Menschen, um deren Schicksal es sich handelt, sind so edel und aller Untat fremd, wie sie es nach dem Gewissen unsrer Zeit nur sein können. Die Freiheit und Eigenheit ihrer Seelen hat der (in diesem Bekenntnis) fanatisch gläubige Dichter als göttlich über sie gesetzt. Daß sie ihre „Verbrechen" nicht begehen, gerade das ist ihre Schuld; nicht daß sie die rechten Grenzen überschreiten, sondern daß sie die falschen respektieren, das reißt sie unter das Rad ihres Schicksals.

Und damit sind wir bei dem zweiten Teile des Buches: Vom Respektieren der falschen Grenzen. Hier läuft der Widerspruch, den im Anfang die Theorie von der Wirkung des Tragischen aufgestachelt hat, in ein williges Bejahen ein. Ob nun tragisch „abreagiert" oder nicht — die barbarischen und ungemeinschaftlichen Triebe scheinen tatsächlich den Kultiviertesten unsrer Kultur zu entschwinden. Man erhofft nun neue Menschen, leichtere, mit befreitem Gewissen, die ihr Ich nicht mehr wie eine eiserne Rüstung, hart und entschieden, verspüren werden; denn es verfließt ihnen grenzenlos im All. Und dennoch wird ihr Gefühl der Persönlichkeit größer und lebendiger sein, wenn der Zwang des Charakters fort ist, der Zwang, sich gleich zu bleiben, sich selbst mit kalter Routine nachzufälschen, wenn die innere Kraft nicht mehr will. Nichts ist verboten, nichts erlaubt; nur ein Bild des wahren Menschen ist als Ziel vor die Besten hingestellt.

Es ist nun schön, zu glauben, daß diesen einmal die Herrschaft über die Welt gegeben sein wird, eine Art gesetzloser, in sich selbst sicherer Führung. Es ist schön zu glauben, also glauben wir! Aber wer sich das Glück erhalten will, diesen seligen Ausgang unsrer schwarzen Tage vor sich leuchten zu sehen, der bewahre seinen Blick vor dem Gewimmel scheußlicher Tiere mit Menschengesichtern, die zu Millionen um ihn kriechen, vor dem trostlos öden Abgrund, den neben ihm die Not der Zeit täglich weiter aufreißt, vor dem qualvoll pressenden Eisenring unsers politischen und sozialen Seins, der so oft schon gedreht uud geschoben wurde, aber noch nie und nirgends nur den kleinsten Riß gezeigt hat, durch den eine

Hoffnung, ihn zu sprengen, schimmern könnte. Und die neuen Retter, die jetzt von unten her gegen das Bürgertum aufstürmen und eine neue Ordnung machen wollen, die müßten wir, wenn sie wirklich einmal gesiegt hätten, erst recht erschlagen und auffressen, um zu einer halbwegs erträglichen Kultur zu kommen. Denn, wie sie sich einrichten wollen, das wissen sie selbst noch nicht genau; aber soviel ist sicher, daß sie ganze Unmassen von Politik, Moral und Charakter mit sich heraufbringen würden; und gerade das ist es, was wir nicht mehr brauchen können. Einstweilen aber bekämpfen sie noch uns; und während wir uns danach sehnen, von ihnen besiegt zu werden, schmerzt es uns schon, zu denken, wieviel Zeit es erst noch kosten wird, sie, wenn ihre Arbeit getan ist, wieder unterzukriegen.

Nun, das sind ein paar schmerzliche Stationen, die ich in den eiligen Weg, den Bahr von einer Kultur zur andern durchmißt, vorsorglich eingesetzt habe. Stellen wir uns frisch wieder an das Ende, zu den zukünftigen Menschen, wie sie uns dieses schöne und trostreiche Buch zeigt. Die sollen kein Drama mehr haben, weil sie vom Glauben an den Charakter, an das eingegrenzte Ich, los sind. Die Schauspielerei, am eigenen Wesen frei und bewußt geübt, ist das künstlerische Zeichen ihrer Kultur. Darin einzustimmen, widerstrebt mir ganz. Vielleicht nur aus einer leidenschaftlichen Liebe zum Dramatischen, die mich einen möglichen Untergang des Dramas nicht sehen lassen will. Aber muß denn mit dem Begriff des Charakters auch die Frage nach der Bestimmung eines Menschen — was wir sein Schicksal nennen — verloren gehen? Ist alles ausgeglichen, jeder Kampf beschwichtigt, weil nur die Bestie nicht mehr brüllt? Kann es denn wirklich jemals Menschen geben ohne innere Religion, ohne die Sehnsucht, dem Unerforschten auf Augenblicke erschüttert nahe zu sein? Keine Kunst aber ist so wahrhaft religiös wie das Drama. Und in jedem Kampf, den ein Mensch mit den unerbittlich unverrückbaren Mächten kämpft, steht es wieder auf; und in jeder Frage, die ihn und seine Welt einander entgegenstellt, gebiert es sich neu. Ob es nun diese Menschen in Charaktere formen darf oder nicht, das betrifft vielleicht doch nur die Art und die Technik des Dramas, aber nicht sein ganzes Wesen, seine Existenz. Sehen wir genauer hin: zeigt sich nicht heute schon der Wille, die Charaktere aus dem Dramatischen verschwinden zu lassen? Maeterlinck (ich meine den, der noch nicht „Monna Vanna“ geschrieben hatte) hat keine mehr. Die Grenzen seiner Menschen vernebeln in Stimmungen; und ein Fenster, ein dunkles Tor, ein klarer Brunnen, hat oft dieselbe Bedeutung für das Geschehen, wie eine wichtige Person. Bernard Shaw ist gerade mit höhnischer Absicht daran, den Charakter zu verdrehen, zu verleugnen, aufzuheben. Der Sinn von vielen seiner Stücke ist nur, die Lächerlichkeit der Leute zu zeigen, die auf sich beruhen wollen, sein Triumph ist, sie zum Eingeständnis zu zwingen,

daß ihr erster Moment ihrem zweiten nicht mehr gleicht, daß sie sich verloren haben, indem sie sich nachzugehen glaubten. Das sind Fremde. Ist denn nicht aber Hofmannsthals „Elektra“ schon ein furchtbarer Schrei der Rache, so jäh und groß, daß er jedes innere Bild von einem dauernden Wesen dieser Frau zerrütten muß; und alles andre im Schein ihres Brandes flimmernd, flirrend, ohne festen Umriß. Dann auch Wedekinds ungreifbare Lulu, jenseits von Gut und Böse.

Aber schauen wir weiter zurück. Bahr selbst gibt Beispiele untragischer Figuren in den großen Tragödien von früher: Prospero, Horatio, den Theseus im Euripideischen „Herakles“. Die alten Dichter haben also auch schon diese Art von Menschen, die ohne tragische Wut sind, erkannt und gebildet. Sie haben sie nur neben die furchtbaren Ereignisse gestellt, nicht mitten hinein; denn diese brechen ja zumeist aus den Charakteren hervor, welche darum auch die Möglichkeit des Bösen enthalten müssen. Aber nicht so ausschließlich, wie das Buch voraussetzt. Ja, auch das Drama, das garnicht auf dem Charakter beruht, läßt sich schon dort vorbereitet finden. Vielleicht ist es nur deshalb, daß sich die Jahrhunderte bisher den Kopf zerbrochen haben, um einen Charakter Hamlets ausfindig zu machen und kritisch zu umschreiben. Vielleicht hat es da Shakespeare nur gereizt, einmal einen Menschen zu schaffen, der gar nichts ist, als was seine Stimmungen, bewußt oder unbewußt, aus ihm machen, der also in unserm Sinne gar keinen „Charakter“ hat; und diesen Menschen dann in seine Welt, in die böse Shakespearische Welt hineinzustellen, die ihn natürlich mit ihrer furchtbaren Bestimmtheit zusammendrücken muß. Und ein noch schöneres, noch näheres Beispiel weiß ich: den göttlich frohen Helden, der nur der Stunde lebt, und in ihr nur immer sie und nie sich selber sucht; den Mann, dessen wunderbares Schicksal es ist, daß er nichts „tragisch nehmen“ kann: Goethes Egmont. Hier ist das beglückte und ruhige Leben im All, dionysisch und apollinisch zugleich, und groß und reich und vielgestaltet, wie eine lichte Welt. Von Szene zu Szene in Stimmung und Ausdruck wechselnd, auf Höhen und in Tiefen anders, erneut sich sein Wesen immer wieder, immer herrlich aus den unendlichen Gründen seiner kaum lose begrenzten Persönlichkeit. Hier ist der Mensch des heroischen Lachens, der überwundenen Schranken des Ichs, der All-Freudigkeit, der impressionistischen Kunst und Weisheit des Lebens; der Mensch der erträumten Zukunft, einer idealen Kultur, wie sie noch niemals war, als eben nur in der ewigen Größe Goethes. Und in einem Drama ist er, in einer Tragödie noch dazu, die wir schon lange haben, schon lange kennen, nur nicht nahe genug, wie es scheint. In einer Tragödie ist auch Hamlet, der düstere „Charakterlose“, den wir noch länger kennen, aber, wie es scheint, schon zu nahe.

Nun also: Wenn solche Wesen in Dramen geschaffen werden konnten, schon hundert Jahre und schon Jahrhunderte vor uns, wenn sie noch

heute geliebt, bewundert, genossen werden; wenn auch unsrer Zeit, wie ich gezeigt habe, vielfach der Versuch glückt, das Vorurteil des Charakters aus dem Dramatischen auszuscheiden; dann sehe ich keinen Grund, daß wir unsern Glauben an ein großes Drama der nächsten großen Kultur aufgeben, daß wir an seiner Kraft verzweifeln, uns noch etwas über uns selbst zu sagen, und daß wir uns gar mit unsrer ganzen künstlerischen Sehnsucht dem Schauspieler, als dem einzigen Meister der Verwandlung, anheimgeben.

Nein! Die Menschen werden dann gemein oder groß, elend oder glücklich sein. Aber alle Künste werden lebendig sein und die lebendigste von allen das Drama. Willi Handl

Der Dichter

Dich, holdes Wunder, kann ich nicht erfassen:
in manchen Stunden, die sich, hingegeben,
vom Arm des Abends sanft umschlingen lassen,
darf ich allein in stillen, dunkeln Gassen
der Schönheit kühnsten Königstraum erleben.

Ins Unermeßne ist mein Blick geweitet;
rings liegt die Welt in tausend hellen Farben,
in Glanz und Schimmer vor mir ausgebreitet,
und meiner Schritte trunknen Takt begleitet
das Jauchzen derer, die in Größe starben;

und Worte derer, die in mir erstehen
und diese Welt mit heißen Versen grüßen,
die sie im Spiegel meiner Seele sehen. —
— Ich aber darf auf weißen Gipfeln gehen,
die ganze Pracht der Erde mir zu Füßen . . .

Felix Braun

Hülsen im Landtag

Das eine der Hülsenschen Hoftheater stand am achten Mai auf der Tagesordnung des Abgeordnetenhauses. Das Königliche Schauspielhaus war im Winter 1904 auf 1905 umgebaut worden. Der berliner Polizeipräsident hatte immer energischer darauf gedrungen, die schweren feuer- und sicherheitspolizeilichen Mißstände im alten Schauspielhaus abzustellen. Zu einer gebieterischen Notwendigkeit wurde der Umbau, als der Brand in Chicago von neuem die Gefahren eines solchen Zustands grell beleuchtete. Für diesen Umbau bewilligte der Landtag eine Summe, die um mehr als eine Million überschritten wurde; über zwei Drittel davon entfielen auf den Staat und nicht einmal ein Drittel auf die Krone. Wodurch diese Mehrkosten entstanden seien, führte für die Abgeordneten eine Denkschrift aus, die der Leiter des Schauspielhausumbaus, der Geheime Hofbaurat Genzmer, verantwortlich zeichnete. Ihre Überzeugungskraft war nicht groß: es wurde nicht recht ersichtlich, weshalb man eine so erhebliche Überschreitung des Kostenanschlags nicht hatte voraussehen können. Erst ein Artikel der Freien Deutschen Presse brachte Licht in die Dunkelheit. Es stellte sich heraus, daß die Denkschrift des Herrn Genzmer die Bauverwaltung der Krone, den Landtag und das Land getäuscht hatte. Sie hatte nämlich verschwiegen, daß das Schauspielhaus nicht einmal, sondern zweimal umgebaut worden war. Ob nun wenigstens die Angaben der Freien Deutschen Presse auf Wahrheit beruhten, das wollten die freisinnigen Parteien durch jene Interpellation ergründen, die sie am achten Mai im Abgeordnetenhaus zur Sprache brachten.

Was hatte die Freie Deutsche Presse verraten? Daß das Schauspielhaus endgültig für den dreiundzwanzigsten September 1905 fertiggestellt worden sei, aber schon vorher einmal provisorisch für den einundzwanzigsten März, für den Abend, den Herr von Hülsen dem Kaiser als Eröffnungsabend bezeichnet hatte, nämlich als Vorabend des Tages, an dem der Kaiser seine Mittelmeerreise anzutreten gedachte. Trotzdem der Kaiser bei der Besichtigung der Arbeiten selbst Bedenken äußerte, ob dieser frühe Termin auch würde einzuhalten sein, setzten die Herren von Hülsen und Genzmer, die treuen Diener

ihres Herrn, allen Ehrgeiz darein, das Unmögliche möglich zu machen. Ihre Mittel waren die Mittel Potemkins. Alle Arbeiten, die in Marmor, echter Bronze oder Holzschnitzerei hergestellt werden sollten, wurden nur in Stuck und bronziert ausgeführt und an Stelle der geplanten echten Materialien angesetzt. Die Räume für den Hof — deren kostbare Einrichtung nicht etwa vom Kaiser angeregt wurde, sondern ausschließlich auf die (leider nur moralische) Rechnung der Herren von Hülsen und Genzmer zu setzen ist — diese Räume sind zum Teil mit teuern Stoffen bespannt. Sie wurden bei der provisorischen Fertigstellung einfach auf den frischen Kalkputz gespannt. Um diesen Kalkputz für die vorübergehende Benutzung genügend zu trocknen, stellte man, dem polizeilichen Verbot zuwider, Kokskörbe auf: ihre Ausdünstung betäubte einzelne Arbeiter so, daß sie besinnungslos vom Platz getragen werden mußten. Noch am Mittag des einundzwanzigsten März wurde Zement-Estrich fertiggestellt, und am Nachmittag wurden Smyrnateppiche daraufgelegt. Über diesen in jagender Eile hergestellten Boden flutete der gesamte Verkehr hinweg. Die Laufbohlen, die zum Schutz gelegt waren, preßten sich ein: fast alles wurde zertreten. Um zu diesem Ziel zu kommen, „hatte man den Handwerkern Lohnerhöhungen von fünfzig bis hundert Prozent gewähren, hatte man die Arbeitsfristen überschreiten, die Sonntagsruhe verletzen, die wichtigsten hygienischen Forderungen vernachlässigen müssen. Und nun begann der Arbeit zweiter Teil! Alles, was an Stelle echten Materials in Stuck ausgeführt war, wurde, nachdem es ein Vierteljahr geblendet hatte, abgeschlagen und auf den Kehrichthaufen geworfen. Die auf dem frischen Kalkputz verdorbenen teuern Wandbekleidungsstoffe wurden ersetzt. Der Parkettfußboden, der auf feuchtem Untergrund gelegt worden war, wurde herausgenommen und erneuert. Die Brüstungen der Proszeniumslogen, des Parketts und des ersten Rangs wurden vollständig abgerissen und zum zweiten Mal verändert ausgeführt. Die gesamten Räume wurden, nicht wieder in Leimfarbe, sondern dieses Mal in Öl- und Wachsfarbe, neu gestrichen, und die Vergoldungen erst jetzt echt hergestellt. Der Abgeordnete Rosenow, der die Interpellation begründete, hatte Recht, wenn er von russischen Zuständen sprach. Als die bösen Mächte aber, die als die Schuldigen in Frage kämen, bezeichnete er die Herren von Hülsen und Genzmer, nachdem Felix Genzmer selbst vorher erklärt hatte, daß Georg

von Hülsen die Fertigstellung der Arbeiten bis Mitte März gefordert habe.

Der Finanzminister Freiherr von Rheinbaben, der die Interpellation beantwortete, war im falschen Kahn, da er es als eine Pflicht der Ritterlichkeit bezeichnete, die Dioskuren Georg und Felix zu decken, und lieber über die frivole Presse herfiel, die sich nicht um ungelegte Eier kümmern solle, und auf deren Erfindungen und Übertreibungen keine Königliche Staatsregierung zu antworten brauche. Er war ferner über die berliner Theaterverhältnisse schlecht unterrichtet oder hielt uns für schlechter unterrichtet, als wir sind, wenn er uns glauben machen wollte: die Beschleunigung sei nicht so sehr deshalb erfolgt, um dem Kaiser die Anwesenheit bei der Eröffnung des Schauspielhauses zu ermöglichen, wie deshalb, um das Theater, das unzweifelhaft als Eigentum des Staates und der Krone Theaterzwecken gewidmet sei, möglichst bald wieder seiner Bestimmung zuzuführen. Ganz abgesehen davon, daß der Einnahmeausfall bis dahin etwa vierhunderttausend Mark betragen habe, hätten Gründe des künstlerischen Interesses geboten, das königliche Theater nicht ein ganzes Jahr lang aus dem Kulturleben Berlins auszuschalten. Deshalb sollte die Wiedereröffnung noch innerhalb der eigentlichen Theatersaison stattfinden . . . Nicht Kinder nur speist man mit Märchen ab. Wenigstens ist keinem Abgeordneten eingefallen, auf diese Ausführungen zu erwidern, daß sie der Phantasie mehr Spielraum lassen, als in so verdammt realen Dingen nötig und nützlich ist. Das Hoftheater ist Eigentum des Staates und der Krone: wie stolz das klingt! Geltung hats leider nur sehr bedingt. Denn man beseh sich in der Näh doch einmal diese Ehe. Das Eigentumsrecht des Staates und der Krone an das Schauspielhaus verteilt sich in der Weise, daß der Ausfall an Einnahmen zu Lasten der Krone geht, während die ungeheuern Mehrausgaben für den Umbau größernteils zu Lasten des Staates gehen. Das Volk also muß doppelt zahlen, auf daß der Säckel der Krone nicht noch mehr geschmälert werde. Man braucht kein Sozialdemokrat zu sein, um in dem einen von den beiden Fällen das Eigentum für Diebstahl zu halten. Dabei ists wirklich zum Lachen, daß nach dreivierteljähriger Pause durchaus in den letzten paar Wochen hat gespielt werden müssen. Aber selbst wenn ein solcher Zwang bestand, und wenn man aus irgendwelchen Gründen die Krollsche

Bühne plötzlich verschmähte: man hat früher wochen- und monatelang im Wallner-Theater und im Neuen Theater gastiert und hätte auch jetzt in Berlin mehr als ein Bühnenhaus gefunden, das den Königlichen mit Freuden Unterstatt gewährt hätte, und in dem die Berliner in der gleichen Vollzähligkeit wie am Gendarmenmarkt um ihren Matkowsky geschluchzt und über ihren Vollmer gelacht hätten.

*

Die Lehren, die sich aus dem Vorfall ergeben, sind politischer und aesthetischer Natur. Die Politiker stehen vor der Tatsache, daß es in Preußen, trotz aller parlamentarischen Kontrolle und trotz der Oberrechnungskammer, möglich ist, Staatsgelder wider den Willen des Landtags zu höfischem Zweck zu verwenden (um den Kaiser nicht warten zu lassen); daß es möglich ist, das Haus der Abgeordneten durch ein amtliches Schriftstück zu täuschen; daß es für sie, nach dieser Erfahrung mit dem Schauspielhausumbau, durchaus geboten ist, bei allen großen Bauten der Krone den Betrag, den der Staat zu decken hat, von vornherein endgültig festzustellen, und, vor allem andern, sich nicht ein drittes Mal mit einem Baumeister einzulassen, der schon zweimal derartige provisorische Fertigstellungen vorgenommen hat, zum Schaden derer, die die Kosten zu tragen haben.

Der Aesthetiker kommt gleichfalls zu dem Schluß, daß es nicht gut, daß es geradezu verhängnisvoll wäre, sich ein drittes Mal mit diesem Baumeister einzulassen. Nicht weil er Potemkinsche Dörfer angelegt, Unsummen verschwendet und seiner obersten Instanz unklaren Wein eingeschänkt hat. Sondern weil er unser schönes, altes, schlichtes Schauspielhaus zur Unkenntlichkeit entstellt hat. Herr Genzmer ist sicherlich ein tüchtiger Bautechniker. Er hat den Vorflur, hat Garderoben und Treppen geräumiger und bequemer gemacht. Er hat eine Nebenbühne angelegt, die die denkbar schnellste Verwandlung der Szene erlaubt. Er hat den großen Kronleuchter entfernt, der vielen Plätzen des dritten Ranges die Aussicht auf die Bühne versperrte. Er hat in diesem dritten Rang die Zahl der Plätze verdoppelt und dadurch die königliche Intendanz in den Stand gesetzt, etwa die Hälfte der Sitze für den billigen Preis von einer Mark an Leute zu geben, die es

ihrem Bildungsgrad und Bildungstrieb nach nicht verdienten, für denselben Preis in andern Theatern stehend weit schlechtere Aufführungen sehen zu müssen. Sicherlich, Herr Genzmer ist ein tüchtiger Bautechniker. Aber er ist kein Künstler. Unser altes Schauspielhaus hat in seinem Innern dem Auge nicht so wohl getan wie in seinem Äußern. Dieses Innere war vielleicht ein bißchen zu karg, ein bißchen zu nüchtern, aber es war unendlich vornehm. Es war armer Adel, aber es war immer Adel, und es paßte im Stil ebenso zu dem Äußern wie zu dem Hauptbestandteil des Repertoires: zum klassischen Drama. Das neue Innere ist ein Parvenu und paßt zu nichts wie zu Blumenthal. Wenn man jetzt Shakespeare genießen will, ohne von der Protzigkeit des Raums gestört zu werden, muß man sich in eine hintere Parkettloge setzen: da sieht man wenigstens nichts von den aufgepappten Bekleidungen der Rangbrüstungen, die billige Imitationen aller möglichen Bilder sind und eher einem Ausstattungstheater taugten als einem Hause, dem ein paar große Schauspieler bis heute die Würde der dramatischen Kunst bewahrt haben und noch einige Zeit bewahren werden. Unser stiller, würdiger Schinkelbau ist durch übertriebenen Materialprunk und leere Putzsucht verniedlicht und verzierlicht worden, daß es jedem empfindlichen Auge wehtut. Das ist, Gott seis geklagt, nicht mehr zu ändern. Was aber zu verhüten sein müßte, ist: daß das Erbe Knobelsdorffs nicht Paul Wallot oder Alfred Messel antritt, sondern der Geheime Hofbaurat Felix Genzmer. Es muß zu verhüten sein, daß ihm auch das neue Opernhaus übertragen wird. Quousque tandem? Die Zerstörung Berlins hat weit genug um sich gegriffen. Der neue Dom, das Kaiser-Friedrich-Museum, die Niederlegung des Palais Redern, die Siegesallee, der junge Wilhelm, die Barbarei vor dem Brandenburger Tor — was fehlt denn noch? Es geht um mehr als um ein paar hunderttausend Mark. Es geht um den Charakter eines Gemeinwesens, dessen Schicksal es war, den Weg vom Fischerdorf zur Weltstadt in viel zu kurzer Zeit zurückzulegen, und das diesen seinen Charakter ganz einbüßen muß, wenn ihm seine paar alten schönen Bauten nicht erhalten, wenn ihm seine neuen nicht von Künstlern gegeben werden.

Vom Wesen der Kritik

Kritisieren heißt scheiden, trennen. Es kann also als geistige Funktion nur die Bewältigung eines Gesetzten durch begriffliche Zerlegung bedeuten. Im Gegensatz zur Erfassung durch künstlerische Gestaltung.

Kritisieren, zerlegen kann ich die Inhalte des gleichen Stoffs nach verschiedenen Gesichtspunkten sehr verschieden. Als Volkswirt „kritisiere" ich die neue Leistung eines Tierzüchters anders als der Zoologe — ich gliedere sie andern Erkenntnisgruppen ein. Eine künstlerische Hervorbringung kann von sehr vielen Standpunkten aus kritisiert werden; die am häufigsten eingenommenen sind: der ästhetische und der kulturhistorische. Der Ästhetiker betrachtet das Kunstwerk an sich, er will durch Zerlegung „ent-scheiden" (!), ob und wieweit und wodurch eine Wirkung, wie wir sie „künstlerisch" nennen, überhaupt zustande kam. Der Kulturhistoriker nimmt die Existenz der künstlerischen Leistung einfach hin und gliedert sie dem größern Kreise gleichzeitiger Lebensäußerungen ein, in welchem ein Kunstwerk durch Vergleichung mit religiösen, wissenschaftlichen, sozialethischen, politischen, ökonomischen Werten gemessen und erkannt wird. Ich bin nun keineswegs in dem Sinne und Grade ein Anhänger des l'art pour l'art, daß ich ästhetische Kritik eines Kunstwerks für die einzig erlaubte und förderliche hielte; im Gegenteil scheint es mir höchst nötig, immer wieder den Blick darauf zu richten, daß die Kunst ihren treibenden Säften und ihren Früchten nach doch nur ein Ast am großen Baum des Lebens ist, dessen ungeheure Breite am ehesten ein kulturgeschichtlich gerichteter Blick umspannt. Eine Kunst, die vergißt, wie sie ganz oder gar durch das Leben und für das Leben ist, die das „Kulturgewissen" verliert, verkümmert schnell zu einem müßigen Spiel. Die kulturpsychologische Kritik des Kunstwerks darf also nicht fehlen. Anderseits muß zweierlei festgehalten werden: die Kritik eines Kunstwerks darf schließlich nicht ganz ohne jede ästhetische Betrachtung vor sich gehen. Bei einigen unsrer Kunst- und Literatur-Richter ist es nämlich nachgerade soweit. Ihnen wird jedes Bild und jede Dichtung ausschließlich Anlaß zu nationalpolitischen, sozialethischen, religionsphilosophischen Expektorationen — je nach dem Geschmack des einzelnen Kritikers. Da ist doch zu sagen: wenn eine neue Maschine hergestellt ist, so muß eher als der Nationalökonom über ihren wirtschaftlichen Wert der Techniker über ihre mechanische Möglichkeit und Brauchbarkeit gehört werden. Gewiß, eine prachtvoll funktionierende und unwirtschaftliche Maschine ist eine leidige Spielerei — aber ein unter Umständen höchst segensreicher Apparat, der nur leider nicht funktioniert, ist eine lächerliche Utopie. Eine Kritik, die sich über die kulturelle Bedeutung eines Werks ereifert, ohne ästhetisch nachgeprüft zu haben, ob denn die künstlerische Lebenskraft, die allein die Kultur überhaupt berührt, in der „göttlichen Maschine" steckt: solche

Kritik ist häufig nicht weniger lächerlich. Also die ästhetische Kritik darf nicht fehlen, sie darf auch nicht hinter der kulturellen, die sie durch einen ästhetisch negativen Befund überflüssig machen kann, herhinken. Das ist das eine.

Das andre ist ein Gebot geistiger Reinlichkeit und besagt, daß man nicht eine Erkenntnisquelle duech die andre trüben, daß der ästhetische Späher sich den Blick nicht durch kulturphilosophisches Schielen verderben soll. Gewiß kommt noch eine andre, vielleicht höhere Wertung: die geistige Einordnung eines Werks nach der ästhetischen Untersuchung. Es geht aber durchaus nicht an, die weiter gespannten Kategorien jener Sphäre und die ästhetischen Begriffe gleichzeitig zur Anwendung zu bringen; ästhetische Blößen stillschweigend mit dem Mantel kultureller Qualitäten zu bedecken, und umgekehrt. Diese weitverbreitete Praxis scheint mir eine einzige Denkunsauberkeit.

Solange ich also ästhetische Kritik betreibe, auf die Erkenntnis von Ursache und Wesen der künstlerischen Wirkung ausgehe, habe ich es lediglich mit den Kunstformen zu tun. Mit Formen: kein Kunstwerk als solches ist anders erkennbar, denn als eine planvoll gefügte Anordnung sinnlicher Zeichen — akustischer in der Musik, optischer in der Malerei, sprachlicher in der Poesie. Wie jeder lebendige Organismus, so bedarf das Kunstwerk, um erkannt, ins Reich des Lebens eingegliedert werden zu können, zunächst morphologischer, anatomischer, physiologischer Untersuchung, Dies ist die Arbeit des ästhetischen Kritikers; hat er es erst nach Erscheinung, Organisation, Funktion als lebendiges Kunstwesen einer bestimmten Art erkannt, so mag über die letzten rätselhaften Quellen seiner Lebenskraft der Biologe, der Kulturphilosoph seine sehr nötigen Hypothesen stellen — nicht eher.

Eine ästhetische Untersuchung über Dichtungen ist also im Grunde nur eine ganz bestimmte Anwendung der Sprachkritik. Sie hat die Aufgabe, die besondern Anordnungen der Worte, die Sprachformen alias „Stile" zu erkennen, die jene Erregung unsrer Psyche im Gefolge haben, die wir künstlerisches Erlebnis benennen. Das Wesen der Sprache, die ja keine „rein" sinnliche, sondern eine auf die Zentrale des ganzen psychischen Lebens gerichtete Funktion ist, die bei einem Kulturvolk in sehr flüchtigen Gedächtniszeichen die Lebensleistung der hundert großen und der Milliarde kleiner Geister von vielen Jahrhunderten zusammenfaßt, dies Wesen der Sprache schließt freilich bei Erfassung der einzelnen Sprachelemente ein gut Teil kulturgeschichtlichen Erwägens ein. Andre aber als die in den Darstellungsmitteln bereits inkarnierten Kulturmächte gehen den ästhetischen Kritiker eines Wortwerks nicht an. Er hat lediglich von den Formen oder Stilen der Sprachkunst zu handeln.

Gegen diese Art der Kritik erhebt sich nun immer wieder der behaglich höhnische Einwand: dies ganze Spintisieren über die Formen, d. i. das Wesen der Kunst, die Stile sei ja überflüssig; auf das allein wichtige

Schaffen der Künstler habe ja alle Theorie doch keinen Einfluß. Dies nun ist zunächst einmal gar nicht wahr. Denn — wie ich an dieser Stelle schon einmal sagte — rechte Erkenntnisse bleiben nicht als tote Formeln im Gehirn liegen, sondern sie steigen in Blut und Nerven herab und mischen schließlich den Willen ihrer Weisheit unsern unwillkürlichsten Taten bei. Aber dies ist garnicht die Hauptsache! Der Kritiker von wirklichem Beruf sollte endlich den hochmütigen Artistenwahn zerbrechen, als ob die kritische, d. h. begriffssprachliche Äußerungsform des Menschengeistes etwas Sekundäres sei, das seinen Wert erst dadurch erhält, daß es der künstlerischen Äußerungsart nützt. In der kritischen Produktion ringt ein individueller Geist ebenso machtvoll um Ausdruck, um Selbstentfaltung, wie in irgend einer Kunstform. Die Offenbarung eines Kritikers bildet allerdings den letzten Wert der Kritik — nichts andres.

Freilich eines „Kritikers"! Der dient der Reinigung der Wertgefühle auf diesem Gebiete schlecht, der zwar den Persönlichkeitsausdruck als Wert einer Kritik erkennt, als Mittel dieses Ausdrucks aber die impressionistische Wiedergabe eines Kunst-Eindrucks, einer genossenen Stimmung bezeichnet. Denn solche psychische Berichterstattung ist in jedem Falle etwas andres als Kritik und im glücklichsten Falle eine Dichtung aus zweiter Hand, ein Dichten über Dichter. Wer so die Kritik zu einer Art schwächlicher, begrenzter Kunst macht, nimmt ihr an inhaltlicher Selbständigkeit, was er ihr an formaler Souveränität gibt.

Diese bequemen Epikuräer haben es freilich leicht, das Suchen begrifflicher Prägungen für die Formen und Stile der Kunst zu bespötteln. Sie wissen nichts von der heiligen Wollust des Begreifens, die den kritischen Geist mit gleicher Inbrunst um die begrifflichen, wie den dichterischen Geist um die sinnlich suggestiven Sprachzeichen für ein Erlebnis ringen läßt. Der kritische Geist will dem künstlerischen weder dienen noch nachahmen. Er will wie jener die Welt noch einmal geben — aber in seinen besondern Zeichen, in den Zeichen begrifflichen Denkens. Gleich elementar und groß steht von Anbeginn neben dem künstlerisch-gestaltenden der philosophisch-kritische Trieb in der Menschheit. Was wir im engern Sinne „Kunst-Kritik" nennen, hat Sinn und Eigenrecht als Ausstrahlung dieses philosophischen Erkenntnistriebes auf den kleinen Kreis von Erfahrungen, der uns „Kunst" heißt.

Ausdruck einer Persönlichkeit, die ein künstlerisches Erlebnis durch das Mittel begrifflicher Entscheidung verarbeitet — das ist das Wesen der Kritik.

Julius Bab

Die Leser der „Schaubühne" mögen in den vorstehenden Betrachtungen ein Geleitwort für die Schrift „Wege zum Drama" sehen, die im Verlag Oesterheld & Co. erscheint und eine Überarbeitung der hier erschienenen Artikelfolge „Dramatischer Nachwuchs" bietet.

Bund der Bühnendichter

VII

Bernard Shaw

Es ist nur scheinbar richtig, daß die Interessen der Agenten mit den Interessen der Autoren Hand in Hand gehen. Das stimmt übrigens auf keinem Gebiet, wo Agenten eine große Gruppe und keinen Einzelnen vertreten. Wer als Zwischenhändler viele Uhren feilbietet, kann vielleicht dem Uhrmachergewerbe, aber nie einem bestimmten Uhrmacher nützen. Der „Umsatz" ist es, dem der Vertriebsagent dient. „Verkaufen" ist sein Losungswort, immer und um jeden Preis, auch wenn dabei weniger gefragte Arbeiten liegen bleiben, ja schließlich garnicht mehr angeboten werden.

„Sich selbst vertreten", das halte ich gleichfalls für bedenklich. Der unbemittelte, auf seine tägliche Arbeit angewiesene Schriftsteller kann selbst die geringste Zeit dafür nicht opfern, der bemittelte, gesuchte wird nicht viele Stunden an eine relativ wertlose Tätigkeit verschwenden wollen.

Ich bin ganz der Ansicht und Erfahrung des Herrn Trebitsch: Die Autoren sollte ein Bund vereinigen, der die Interessen des Standes und des Einzelnen zu wahren hätte. Die Advokaten haben eine Advokatenkammer, die Ärzte haben eine Ärztekammer, die Kaufleute haben einen „Bund der Industriellen", der die Berufsgenossen verknüpft und stärkt. Warum sollen gerade die Bühnenautoren, Wesen, die schließlich den gleichen menschlichen und gesellschaftlichen Gesetzen unterworfen sind, wie die Mitglieder der genannten Stände, warum sollen gerade sie keine für ihren Stand zuträgliche Einrichtung besitzen, keine appellable Gesellschaft bilden, die ihre Rechte wahrt und ihre Interessen schützt?!

Hans Land

Persönlich an der Frage unbeteiligt, bin ich doch entschieden der Ansicht, daß die dramatischen Autoren zur Selbsthülfe schreiten und eine eigene, wohlfeiler arbeitende Vertretung den Bühnen gegenüber schaffen sollten.

Felix Heinemann (Inhaber des Verlags „Vita" nebst Bühnenvertrieb)

Viele Dramatiker werden sich nicht nur die Frage vorlegen, ob es für sie von Vorteil wäre, daß eine Gesellschaft dramatischer Autoren den Vertrieb ihrer Stücke überwacht, sondern auch die zweite, welche Art von schon bestehenden Instituten ihre Interessen am besten wahrzunehmen vermag. Für diesen Punkt dürfte es in vielen Fällen ausschlaggebend sein, ob ein Autor seine Interessen in die Hände eines großen Vertriebs legt, der sich nur mit dieser Tätigkeit befaßt, und der schon aus praktischen Gründen die Auswahl der von ihm vertretenen Autoren und Werke außerordentlich weit umgrenzen muß. Ein solcher Vertrieb kann sich weder dem individuellen Charakter eines einzelnen Stückes anpassen noch auch vermeiden, daß er gleichzeitig mit mehreren Stücken an einen Theaterdirektor herantritt, und daß dann leicht ein Stück dem andern im Wege ist. Im Gegensatz hierzu würde ein Bühnenvertrieb stehen, der, an einen Buchverlag angegliedert, sich auf wenige Autoren seines eigenen Verlags zu beschränken vermag, und in dieser Beschränkung seine Kraft findet: er vermag durch seine Auswahl, Arbeiten, die in literarischer Beziehung bis zu einem gewissen Grade gleichartig und gleichwertig sind, viel gleichmäßiger zu unterstützen und auf die Bedürfnisse jeder einzelnen einzugehen. Dieser Ausweg ist ja auch wiederholt von

dramatischen Schriftstellern angeregt und auch von mehreren der z. T. in der „Schaubühne“ genannten Verlagsfirmen eingeschlagen worden. Eine solche Einrichtung hat das weitere Gute für den Autor, daß seine dramatischen Arbeiten in systematische Beziehung zu seinen epischen Erfolgen treten und beide sich gegenseitig wirksamer unterstützen — ein Umstand, der in viel geringerm Grade ausgenützt wird, wenn Drama und Roman von verschiedenen Seiten lanciert werden.

Franz Koppel-Ellfeld

Ich habe allen Grund, mit der Vertretung meiner Interessen durch die Firma Felix Bloch Erben seit nunmehr etwa dreißig Jahren, im allgemeinen wie in jedem besondern Fall, im höchsten Grade zufrieden zu sein.

Otto Ploecker-Eckardt

Man tut den jetzigen Bühnenvertriebsanstalten unrecht, wenn man sie für alle möglichen Schäden, die in den Bühnenverhältnissen selbst ihren Grund haben, verantwortlich machen will. Man unterschätzt sie, wenn man sie lediglich als Inkasso- und Kontrollinstitute betrachtet, man erweist ihnen zu viel Ehre, wenn man ihnen einen wesentlichen Einfluß auf die Art des dramatischen Schaffens andichten möchte. Die wird, soweit sie Kunst darstellt, immer nur von den Dichtern selbst und von der Zeit, in der sie leben; soweit sie Handwerk oder gar Fabrikware darstellt, von dem Konsumenten, dem Publikum und den Theaterleitern, die von ihm abhängen, bestimmt werden. Denn jedes Volk hat zwar nicht die Dichter, wohl aber die Modeschriftsteller und Theaterlieferanten, die es verdient. Ob der Agent fünf oder zehn Prozent Vermittlungsprovision bezieht, ob er für eigene Rechnung oder für eine Korporation von Autoren arbeitet, ist daher keine Kulturfrage. Die mehrfachen vergeblichen Versuche, in Deutschland eine leistungsfähige „Gesellschaft deutscher Dramatiker“ — schon vor zwölf Jahren war ich selbst tätiges Mitglied einer so benamseten „Genossenschaft mit beschränkter Haftung“ — zu gründen und am Leben zu erhalten, lassen vollends die Konstituierung einer Société des Auteurs dramatiques nach französischem Muster als wenig aussichtsreich erscheinen. Eine solche, d. h. eine Berufsgenossenschaft, die lediglich die materiellen Interessen ihrer Mitglieder verträte, hätte auch wenig Zweck. Sie würde vielleicht etwas billiger, aber im Durchschnitt kaum viel rühriger arbeiten als die bessern unsrer Vertriebsinstitute, die es an der nötigen Energie den Direktoren gegenüber im allgemeinen nicht fehlen lassen. Was uns aber viel mehr nottut als eine genossenschaftliche Geschäftsstelle oder „ein Bund der Bühnendichter“, das ist eine völlig unabhängige, durch reiche Privatmittel oder staatliche Subvention gesicherte, von ernsten Fachleuten geleitete dramaturgische Gesellschaft, die ohne jedes Privatinteresse die wirklichen Talente unter den jungen Autoren mit Rat und Tat, durch Prämien, Stipendien und eventuell Aufführungen, fördern und durch ihre Empfehlung einen weit größern und für die Kunstentwicklung weit wertvollern Einfluß auf Direktoren, Kritiker und Publikum ausüben könnte als irgend eine jener privaten oder genossenschaftlichen Vermittlungsstellen, die im Vergleich zu diesem pium desiderium aller aufwärtsstrebenden Künstler als quantité négligeable erscheinen müssen. Einer solchen, Werte schaffenden, nicht nur Werte umsetzenden Gesellschaft würden sich auch sicher die Dichter unter den namhaften dramatischen Autoren gerne anschließen, und auf die Fabrikanten kann verzichtet werden.

Tante

Du hättest Tanten kennen sollen! Sie war reizend, das heißt sie war gar nicht reizend, was man so unter Reizendsein versteht, aber sie war süß und gut, drollig auf ihre Weise, so recht geeignet, um über sie zu schwatzen, wenn man Lust hat, einen durchzuhecheln und sich über ihn lustig zu machen. Sie hätte eine köstliche Person in einem Lustspiel abgeben können, und das einzig und allein schon deshalb, weil sie für das Theater und alles, was sich im Theater bewegte, lebte und webte. Sie war kreuzbrav, aber Agent Fab, welchen Tante Flaps nannte, behauptete, sie wäre theatertoll.

„Das Theater ist mein Schulbesuch“, sagte sie, „die Quelle meines Wissens; in ihm habe ich meine biblische Geschichte wieder anfgefrischt: Moses‘, ‚Joseph und seine Brüder‘, welch herrliche Opern! Aus dem Theater habe ich meine Weltgeschichte, meine Geographie und Menschenkenntnis geholt! Aus den französischen Stücken kenne ich das pariser Leben — schlüpfrig, aber höchst interessant! Wie habe ich über die ‚Familie Riquebourg‘ geweint, daß der Mann sich tottrinken muß, damit sie ihren jungen Verehrer heiraten kann! — Ja, wieviel Tränen habe ich doch in den fünfzig Jahren geweint, in denen ich abonniert bin!“

Tante kannte jedes Theaterstück, jede Kulisse, jede Person, die auftrat oder aufgetreten war. Ein wirkliches Leben führte sie nur in den neun Theatermonaten. Die Sommerzeit ohne Sommerschauspiel war eine Zeit, welche sie alt machte, während ein Theaterabend, welcher sich bis über Mitternacht hinzog, eine Verlängerung ihres Lebeus war. Sie sprach nicht wie andre Leute: „Jetzt ist bald Frühjahr, der Storch ist gekommen!“ — „Die Zeitungen berichten, daß die ersten Erdbeeren auf dem Markt feilgeboten wurden,“ nein, sie verkündigte im Gegenteil das Nahen des Herbstes. „Haben Sie gesehen, das neue Abonnement wird eröffnet? Jetzt beginnen die Vorstellungen.“

Den Wert und die gute Lage einer Wohnung berechnete sie lediglich nach der Entfernung vom Theater. Es war für sie ein schwerer Kummer, das Gäßchen hinter dem Theater verlassen und nach einer nur wenig entferntern großen Straße ziehen und daselbst ein Haus bewohnen zu müssen, welches kein Gegenüber hatte.

„Zu Hause muß mein Fenster meine Theaterloge sein. Man kann doch nicht sitzen und in sich selbst aufgehen, Menschen muß man sehen! Aber jetzt wohne ich, als ob ich auf das Land hinausgezogen wäre. Will ich Menschen sehen, muß ich in meine Küche gehen und mich auf den Gußstein setzen, nur dort habe ich ein Gegenüber. Nein, als ich in meiner Gasse wohnte, konnte ich gerade in die Wohnung des Flachshändlers sehen und außerdem hatte ich nur drei Schritte bis zum Theater; jetzt habe ich dreitausend Grenadierschritte.“

Tante konnte krank sein, aber wie unwohl sie sich auch befand, das Theater versäumte sie doch nicht. Ihr Arzt verordnete ihr einmal, sie sollte am Abend Sauerteig unter den Füßen tragen. Sie tat, wie er sagte, fuhr aber gleichwohl in das Theater und saß dort mit Sauerteig unter den Füßen. Wäre sie im Theater gestorben, hätte sie der Gedanke glücklich gemacht. Thorwaldsen starb im Theater — das nannte sie einen seligen Tod.

Sie konnte sich selbst das Himmelreich nicht ohne Theater denken. Es wäre uns freilich nicht verheißen, aber es ließe sich doch denken, daß die vielen ausgezeichneten Schauspieler und Schauspielerinnen, welche uns vorausgegangen wären, einen fortgesetzten Wirkungskreis haben müßten.

Tante hatte ihren elektrischen Draht vom Theater bis nach ihrem Zimmer; das Telegramm kam jeden Sonntag zum Kaffee. Ihr elektrischer Draht war „Herr Sivertsen bei der Theater-Maschinerie", er, der die Signale zum Auf- und Niederlassen des Vorhangs und zum Wechseln der Kulissen gab.

Von ihm erhielt sie vorher eine kurze und bündige Übersicht der nächsten Stücke. Shakespeares „Sturm" nannte er „verfluchtes Zeug! Es gibt soviel dabei aufzustellen, und dann beginnt es mit Wasser an der ersten Kulisse!" Das sollte heißen, im Vordergrunde sah man rollende Wogen. Stand dagegen durch alle fünf Akte ein und dieselbe Zimmerdekoration, dann sagte er, es wäre vernünftig und wohl geschrieben, es wäre ein Ruhestück, welches von selbst ohne Kulissenwechsel ginge.

In früherer Zeit, wie die Tante die Zeit vor einigen und dreißig Jahren nannte, war sie und der soeben erwähnte Herr Sivertsen jünger. Er war schon damals bei der Maschinerie und nach ihrer Anschauung ihr „Wohltäter". Es war nämlich zu jener Zeit Sitte, daß bei der Abendvorstellung in dem einzigen und großen Theater der Stadt auch Zuschauer auf dem Schnürboden zugelassen wurden; jeder Maschinist hatte über ein oder zwei Plätze zu verfügen. Es war oft stickend voll und zwar von der feinsten Gesellschaft. Man erzählte sich, daß dort Generalinnen und Kommerzienrätinnen zu finden wären; es wäre so interessant, hinter die Kulissen hinabzuschauen und zu wissen, wie die Menschen gingen und ständen, sobald der Vorhang hinabgelassen wäre.

Tante war mehrmals sowohl bei Trauerspielen als bei Balletten dort oben gewesen, denn die Stücke, in welchem das größte Personal aufträte, nähmen sich vom Schnürboden herab am interessantesten aus. Man saß dort oben in ziemlicher Finsternis, die meisten hatten ihr Abendbrot bei sich. Einmal fielen drei Äpfel und eine Schnitte Butterbrot mit Schlackwurst gerade in Ugolinos Gefängnis herab, dessen Insassen den Hungertod sterben sollten, und deshalb entstand im Zuschauerraum ein allgemeines Gelächter. Diese Schlackwurst war einer der

schwerwiegendsten Gründe, weshalb die hohe Direktion die Zuschauerplätze auf dem Schnürboden gänzlich eingehen ließ.

„Aber ich war siebenunddreißig mal dort oben, und das vergeß ich Herrn Sivertsen nie.“

Es war gerade am letzten Abend, daß der Schnürboden dem Publikum geöffnet stand, als „Salomos Urteil“, wie sich Tante noch ganz gut erinnern konnte, gespielt wurde. Sie hatte durch ihren Wohltäter, Herrn Sivertsen, dem Agenten Fab ein Eintrittsbillet verschafft, obwohl der es keineswegs verdiente, da er im Theater stets Narrenpossen trieb; gleichwohl hatte sie ihm ein Billet für den Schnürboden verschafft. Er wollte das Komödienzeug auch einmal von der verkehrten Seite sehen, das waren seine eigenen Worte und sie sähen ihm ähnlich, sagte Tante.

Und er sah „Salomos Urteil“ von oben und fiel dabei in Schlaf; man hätte in Wahrheit glauben sollen, er wäre von einem großen Mittage gekommen, wo man viele Gesundheiten ausgebracht hatte. Er schlief und wurde eingeschlossen, saß und schlief in der dunklen Nacht auf dem Schnürboden, und als er erwachte, erzählte er, aber Tante traute ihm nicht: „Salomos Urteil“ war aus, alle Lampen und Lichter waren aus, alle Menschen hinaus, oben und unten, aber nun erst begann die eigentliche Komödie, das Nachspiel, das artigste und reizendste, wie der Agent behauptete. Es kam Leben in das Zeug! Es wurde nicht „Salomos Urteil“ gegeben, nein, es war das jüngste Gericht selbst. Und alles das hatte Agent Fab die Frechheit, der Tante weiß machen zu wollen; das war der Dank dafür, daß sie ihm den Zutritt zum Schnürboden erwirkt hatte.

Was der Agent nun noch erzählte, das war freilich lächerlich genug anzuhören, wenn nur nicht so viel Bosheit zu Grunde gelegen hätte.

„Es sah finster dort oben aus“, sagte der Agent, „aber nun begann der Spuk, große Vorstellung, das ‚jüngste Gericht auf dem Theater‘. Die Billeteinnehmer standen an den Türen, und jeder Zuschauer mußte sein geistliches Zeugnisbuch vorzeigen, nach dessen Befund entschieden wurde, ob er mit losen oder gebundenen Händen, mit Maulkorb oder ohne Maulkorb eintreten durfte. Herrschaften, die zu spät, nachdem die Vorstellung bereits begonnen hatte, ankamen, sowie junge Leute, die ja unmöglich immer die Zeit innehalten können, wurden draußen angebunden, mußten auf Filzsohlen vor Beginn des nächsten Aktes eintreten und erhielten außerdem einen Maulkorb. Und nun begann das jüngste Gericht auf dem Theater.“

„Die reine Bosheit, die ihm der Herr nicht anrechnen wolle!“ sagte Tante.

Der Maler müßte, wollte er anders in den Himmel, eine Treppe hinaufgehen, die er selbst gemalt hatte, welche aber kein Mensch zu erklimmen vermochte. Es war ja nur eine Versündigung gegen die Per-

spektive. Alle Pflanzen und Gebäude, welche der Maschinenmeister mit großer Mühe in Länder gestellt hatte, wohin sie nicht gehörten, müßte der arme Mensch, wollte er in den Himmel, vor dem Hahnenschrei auf ihre rechten Plätze versetzen. Herr Fab sollte nur lieber zusehen, daß er selbst hinein käme. Und was er nun gar erst vom Personal sowohl im Lustspiel als im Trauerspiel, in Oper und Ballet erzählte, das war in der Tat das Schwärzeste, was Herr Fab, nein Herr Flaps, leistete! Er verdiente garnicht, auf den Schnürboden zu kommen; Tante konnte es nicht über sich gewinnen, seine Worte in den Mund zu nehmen. Das Ganze wäre zu Papier gebracht, hatte er gesagt, der Flaps, es würde im Druck erscheinen, sobald er tot und fort wäre, eher nicht; er wollte sich nicht bei lebendigem Leibe schinden lassen.

Einmal war Tante in ihrem Tempel der Glückseligkeit, im Theater, in großer Angst und Not gewesen, Es war an einem Wintertage, einem Tage, wo der trübe Tag nur zwei Stunden hat. Es war bitterkalt und starker Schneefall, aber ins Theater mußte Tante doch. Man gab „Hermann von Unna", dazu eine kleine Oper und ein großes Ballet, einen Prolog und einen Epilog; sicherlich dauerte die Vorstellung sehr lange. Hin mußte Tante; ihre Hauswirtin hatte ihr ein Paar Pelzstiefel geliehen, die ihr bis an die Waden reichten.

Sie trat in das Theater, sie trat in die Loge; die Stiefel waren warm, sie behielt sie an. Plötzlich ertönte der Ruf: „Feuer!" Rauch stieg hinter einer Kulisse hervor, Rauch senkte sich vom Schnürboden herab. Eine ungeheure Bestürzung bemächtigte sich der Zuschauer. Alles stürmte hinaus; Tante war die letzte in der Loge. „Vom zweiten Rang links nehmen sich die Dekorationen am besten aus", sagte sie, „die Aufstellung geschieht stets mit Rücksicht auf die königliche Loge —". Tante wollte hinaus, in der Angst und Übereilung hatten aber die, welche vor ihr hinausgeeilt waren, die Tür ins Schloß fallen lassen. Da saß nun Tante, hinaus konnte sie nicht kommen, hinein ebenfalle nicht, das heißt, sie konnte nicht in die Nachbarloge gelangen, die Scheidewand war zu hoch. Sie rief, niemand hörte; sie sah in die Rangloge unter sich, die war leer, sie war niedrig, sie war ganz nah. Tante fühlte sich in ihrer Angst jung und leicht; sie wollte hinausspringen, es gelang ihr auch wirklich, das eine Bein über das Geländer zu heben, das andre ruhte noch auf der Bank. Da saß sie nun rittlings, wohl drapiert, in ihrem geblümten Kleide, ein langes Bein hinabbaumelnd, ein Bein mit einem ungeheuern Pelzstiefel; ein köstlicher Anblick. Und als es bemerkt wurde, wurde Tante auch gehört und von der Gefahr zu verbrennen gerettet, denn das Theater brannte nicht.

Das war der denkwürdigste Abend ihres Lebens, sagte sie, und r eute sich darüber, daß sie sich nicht selbst hatte sehen können, denn sonst hätte sie sich zu Tode geschämt.

Ihr Wohltäter bei der Maschinerie, Herr Sievertsen, kam regelmäßig jeden Sonntag zu ihr, aber zwischen Sonntag und Sonntag lag doch ein langer Zeitraum; in der letzten Zeit hielt sie sich deshalb während der Woche ein kleines Kind für „die Reste", d. h. welches jeden Tag die Überreste des Mittagbrodes verzehren mußte. Es war ein kleines Mädchen vom Ballet, das auch der Nahrung sehr bedurfte. Die Kleine spielte Elfen- und Pagenrollen, ihre schwierigste Partie war aber als Hinterbein des Löwen in der Zauberflöte; mit der Zeit wuchs sie aber bis zum Vorderbein des Löwen heran. Dafür erhielt sie freiwillig nur zwei Mark, während die Hinterbeine einen ganzen Taler abwarfen, dafür mußte sie aber in dieser Partie gebückt gehen und der frischen Luft entbehren. Es wäre höchst interessant, das zu wissen, meinte Tante.

Sie hätte zu leben verdient, so lange das Theater stand, das hielt sie aber doch nicht aus; auch starb sie nicht im Theater, sondern, wie es schicklich und anständig ist, in ihrem Bett. Ihre letzten Worte waren übrigens sehr charakteristisch; sie fragte: „Was wird morgen gespielt?"

Sie hinterließ noch ungefähr fünfhundert Taler; wir schließen das aus den Zinsen, welche zwanzig Taler betragen. Diese hatte Tante zu einem Legat für eine würdige alte Jungfer ohne Familie bestimmt. Sie sollten jährlich für das Abonnement eines Platzes im zweiten Rang linker Seite und zwar am Sonnabend verwandt werden, weil man an diesem Tage die besten Stücke gäbe. Nur eine Verpflichtung legte sie der Nutznießerin des Legats auf: sie sollte jeden Sonnabend im Theater der Stifterin, die im Grabe ruhte, gedenken.

Das war Tantens Religion.

H. C. Andersen

Rundschau

Der heimliche Eintritt

Die Saison geht zu Ende. Sie hat reichlichen Genuß gebracht. Aber auch manche Sünde hat sich eingeschlichen. Von der Sünde will ich reden.

Nicht jeder konnte im Theater sich in einen Logensitz schmiegen, in einen Fauteuil zurücklehnen. Mancher mußte sich unten im Parterre oder oben im Olymp mit einem Stehplatz begnügen. Und auch dieser war — hier beginnt die Sünde — so oft vergeben. Die Jugend aber, die begeisterte, abenteuernde, unbedenkliche, wollte nicht fortgehen, wenn eine angebetete Diva oder ein vergötterter Held spielte. Ich verdächtige keinen. Aber jeder weiß, was da geschah. Hier, dort, an allen Orten. Man drückte den vollen Preis des Stehplatzes dem Mann in die Hand, der den Eintritt verschränkte. Er gab den Weg frei. Man trat ein. Und unter dem Sturm einer heroischen Szene oder der Schwermut eines Abschiedsspiels verlor man das Gefühl des Unrechts, das aufzusteigen begonnen, als man das Geldstück in die Hand des Hüters hatte gleiten lassen.

Ich will doch nicht von der Sünde reden. Das ist die Sache der Herren von der Moral. Aber den Rechtspunkt will ich berühren. Denn der ist schwierig . . . Es ist so vieles, fast alles heute strafbar. Haben auch sie sich vergangen? Haben sie gefehlt, weil sie begeistert waren?

Jeder wird die Tatbestandsform des Betrugs für gegeben halten. Aber das ist nicht richtig. Sein Tatbestand verknüpft zwei unentbehrliche Begriffe: Die Irrtumserregung als Mittel, die unrechte Vermögensverschiebung als Ziel. Und diese Vermögensverschiebung muß wieder nach zwei Seiten wirken. Der Täuschende muß bereichert, der Getäuschte geschädigt, werden. Man kann also auch von der Verknüpfung dreier Bedingungen sprechen. Und diese sind nicht gegeben. Wohl ist die erste im Tatbestand enthalten. In der Direktion des Theaters wird der Wahn erregt, daß man auf rechtmäßige Weise, gegen eine Eintrittskarte, hineingekommen ist. Aber das ist auch die einzige erfüllte Bedingung. Einer Bereicherung machte sich der „Sünder" nicht schuldig, der den vollen Preis in die Tasche des Schließers fließen ließ. Und eine Vermögensschädigung verschuldet er nicht, weil die Direktion mehr als die polizeilich zugelassene Zahl von Hörern nicht hineinlassen durfte. Da alle Plätze verkauft waren, hatte sie den höchsten Erlös, der möglich war. Und daß unser „Sünder" durch das Anhören dieses Stückes sich vielleicht ein späteres, weniger zugkräftiges schenkte und dadurch noch mittelbar die Direktion schädigte, ist in den meisten Fällen nicht nachzuweisen und in vielen, wo der Besucher etwa unentwegt zur alten Schule schwört und außer dem von ihm besuchten Stücke nur moderne gegeben werden, überhaupt ausgeschlossen . . .

Also des Betrugs, der so viele Opfer fordert, sind sie nicht schuldig. Bleibt die Bestechung. Und das ist die Gefahr. Denn nicht nur der Beamte, der sich Geschenke für eine Handlung gewähren läßt, die eine Verletzung seiner Amtspflicht oder Dienstpflicht darstellt, verfällt der Strafe, sondern auch, wer diese Geschenke gewährt. Und diese Strafe ist Gefängnis. Walten mildernde Umstände vor, so kann sie wohl auf eine Geldsumme lauten. Dazu tritt, natürlich vor allem gravierend, die Schmach der Strafe. Ein teurer Einsatz!

Aber ist denn der Schließer des Theaters auch Beamter? Hier winkt Errettung. Beamter ist, wer im unmittelbaren oder mittelbaren Dienst des Reichs oder eines Bundesstaats angestellt ist. Jener Schließer nun ist Bediensteter eines Privatmanns, einer Gesellschaft, was weiß ich welcher Kapitalistengruppe. Hier winkt Errettung. Ihm fehlt die Beamteneigenschaft. Er ist wohl bestechlich, aber nicht zu bestechen.

Da kommt etwas, das wie ein Witz scheint. Wie, wenn es sich um den Schließer des Hoftheaters eines Dutzendfürsten handelt? Wie wenn es sich um die hochpreislichen Schließer eines Stadttheaters handelt? Das sind ja Beamte! Unmittelbare oder mittelbare Staatsbeamte! Denn man kann nicht sagen, daß sie am Hoftheater etwa nicht Staatsbeamte, sondern nur Hofbeamte seien, für welche das Kapitel der Amtsdelikte im Strafgesetzbuch nicht gelte. Nach der Entscheidung des Reichsgerichts in Strafsachen Bd. 21 S. 386 und des Kgl. Preußischen Geheimen Obertribunals Bd. 42 S. 27 sind Hoftheater zugleich „Anstalten für staatliche Zwecke" und ihre Beamten darum Staatsbeamte. Also würde richtige Bestechung vorliegen?

Man kann dies nur bejahen. Vielleicht kann man es noch bedauern. Der Unterschied ist sinnlos. Der Schließer mit aus-

rasiertem Kinn im Hof- und Stadttheater ist wirklich nichts andres als der bärtige im Kapitalistentheater. Und doch kann nur er, nicht der andre bestochen werden ... Das wirkt auf die Lachmuskeln. Aber es kann bei dem einen oder andern auch einmal auf die Tränendrüsen wirken. Man hüte sich lieber vor Hof- und Stadttheatern. Man meide sie, wenn man nicht seiner sicher ist. Da sind Fußangeln! Dr. Martin Beradt

---

Alpenkönig und Menschenfeind

Raimunds romantisch-komisches Märchen, über das der Dichter einen farbigen, magischen Schleier breitet, hinter welchem man die Wirklichkeit wie ein fernes, wunderbares Spiel erschaut, war so ohne weiteres nicht für die musikalische Komposition geeignet — das sah Richard Batka ein. Aber, anstatt das Wunderbare in seiner symbolischen Bedeutung noch stärker zu betonen und so zur frei-phantastischen Sphäre zu erheben, wo das Unwahrscheinliche wahr wird, und die Musik sich fessellos bis zur äußersten Grenze ausleben kann, verfertigte Batka mit recht hausbackenem Verstande ein Libretto, das sich im Bau und Wesen denen der glatt-platten komischen Salonopern nähert, die mit dem Unwahrscheinlichen nur unterhalten wollen. In diesem spießigen Opern-Haushalt ist natürlich für Musik nicht viel Sinn vorhanden. Wo der Komponist eine vollwertige musikalische Dichtung geben soll, ist er zur bloßen Illustration, zur musikalischen Ergänzung des Bühnenspiels gezwungen. Er hatte also keine vielstimmige, melodische Plastik herauszugestalten, sondern hauptsächlich Farbe aufzutragen, als welches dem musikalischen Illustrationsverfahren entspricht. Daher geschah es, daß die Musik äußerlich glänzend, innerlich aber arm ausfiel, und daß sie, genau wie der Batkasche Rappelkopf, als ein wunderliches Gemisch heterogener Elemente erscheint. Trotzdem glaube ich nach dem Anhören der Blechschen Musik, daß diesem Komponisten die musikalische Illustration oder der Randleistenstil mehr „liegt" als wirkliche Gestaltung; denn die hierzu mangelnde Kraft ist ja ein Charakeristikum aller modernen Komponisten. Wo Leo Blech musikalische Gestaltung oder Melodie erstrebt, lehnt er sich entweder an das Volkslied an oder bringt eine unverfälschte Operettennummer zustande. Vielleicht aber soll dies im Sinne Batkas „Heimatkunst" sein. Gleichviel, ein ausgeprägter, eigenartiger Stil ist auf keinen Fall vorhanden: Zwischen dem wilden chaotischen Durcheinandertummeln der Instrumente in Straußscher Manier stolzieren mit pathetischen Schritten die Posaunen hindurch; dann wieder wissen sich die Violinen vor lauter „volkstümlicher" Freude nicht zu lassen und Holzbläser von etwas verkniffenem Humor kichern dazu; oder die Instrumente schnauzen sich im allgemeinen Aerger über den auf der Bühne unvernünftig tobenden Rappelkopf gegenseitig an, bis die beleidigte Piccoloflöte vor Empörung kreischend aufschreit; oder das Orchester breitet unter den „wagnersehnsüchtig" aufwärts gehenden Violinen einen schimmernden Blumenteppich aus, indes sanfte Hörner sie zur Erde wieder zurücklocken; oder die Instrumente sterben aus sentimentaler Schwärmerei für den Mondschein auf der Bühne still seufzend hinweg; niedlich gemalte, buntgekleidete Amoretten stecken überall ihre Köpfe neugierig durch das Orchestergerank — es ist wie eine zusammengewürfelte Fülle von allerhand Miniaturen, die kaleidoskopisch vorbeigeführt werden.

Die Darstellung war nicht sehr hervorragend. Vor allen Dingen

passierten im Orchester zu viele Unglücksfälle, und auf der Bühne sang man nicht immer rein. Seiner Rolle als Rappelkopf gewachsen zeigte sich Herr Gustav Waschow, der einen bedeutenden, wenn auch etwas rauhen Bariton entfaltete. Umgekehrt ist Herrn Otto Rudolphs Stimme nicht so kräftig, aber wohlklingender. In einer verunglückten Maske erschien Herr Reinhold Schütz, der wie ein Handlungsgehilfe mit seiner graziös in die Stirn gekämmten Tolle aussah. Seinen weichhellen Tenor sollte er durch übermäßiges Schreien nicht reizen, er könnte ihm sonst den Dienst kündigen. Von den Damen gefielen mir nur Frl. Frankenstein und die behende Frau Innfelder-Keßter. Georg Gräner

Ein Brief

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Auf Übelstände hinzuweisen, ist Pflicht. Der „Deutsche Kampf-Verlag" in Leipzig annonziert auf der letzten Umschlagseite des Heftes 8 seiner Halbmonatsschrift „Deutscher Kampf", daß er für mehraktige dramatische Dichtungen ein Preisausschreiben erlasse und von den eingehenden Arbeiten die beste mit tausend, die zweitbeste mit fünfhundert Mark prämieren werde; im übrigen verweist er auf den ausführlichen Prospekt.

Die Notiz las ich in der „Vossischen Zeitung" und bestellte mir darauf das Heft und den erwähnten Prospekt, in welchem der Theater-Verlag des „Deutschen Kampf anzeigt, daß er sich ausschließlich mit der Prüfung, ev. „bühnenreifen" Bearbeitung und dem energischen Bühnenvertrieb dramatischer Arbeiten beschäftige. Für seine Tätigkeit beanspruche er bei Einaktern eine Prüfungsgebühr von fünf Mark, bei Mehraktern eine solche von zehn Mark. Sehr schön — — aber nun kommt die zweite Seite der Ankündigung, welche wörtlich wie folgt lautet:

„Die nach dem Urteil des Preisrichterkollegiums zwei besten Arbeiten der unter den oben genannten Bedingungen bis zum ersten September eingesandten Arbeiten werden mit zwei Extrapreisen

Erster Preis: tausend Mark

Zweiter Preis: fünfhundert Mark

prämiiert. Außerdem erhalten die beiden preisgekrönten Autoren natürlich die durch den Bühnenvertrieb und den Buchverlag eingehenden Tantièmen und Honorare . . ."

Ich konnte den Zusammenhang der ersten mit der zweiten Seite zunächst nicht recht fassen — aber es ist leider nur so zu verstehen: der konkurrierende Einsender einer Preisarbeit muß gleichzeitig zehn Mark mitschicken, da andernfalls die Arbeit nicht gelesen wird. Das ist ein wohl noch nie dagewesenes Preisausschreiben, bei welchem die Einsender die ausgesetzten Preise selbst aufbringen müssen. Bei Beteiligung von hundertfünfzig mit der nötigen Naivität ausgerüsteten, hoffentlich erwachsenen Deutschen würden die erforderlichen fünfzehnhundert Mark zusammen kommen!

Es ist seit einiger Zeit bedauerlicherweise bei einigen der angesehensten Theaterverlagsinstitute Brauch geworden, eine sogenannte Prüfungsgebühr für die Lektüre eines dramatischen Werkes als Aequivalent für Zeitverlust und Geistesanspannung zu erheben. Zweifellos muß ein gewaltiger Tiefstand der dramatischen Produktion vorhanden sein, wenn ein derartiger Gebrauch bestehen bleiben kann. Ob auch die Lektüre eines Romans, der doch fast immer ein größeres Volumen als ein Drama hat, bei der kritischen Prüfung derart belastet werden mag? In kultureller Hinsicht wäre es interessant, auch darüber Erfahrungen auszutauschen.

Insterburg Robert Schulz

Bund der Bühnendichter

In dieser Nummer sind die letzten Stimmen über Sein oder Nichtsein einer deutschen Autorengesellschaft erschienen. Ein Resümee ist nicht notwendig, wenn wirklich, wie es den Anschein hat, die Theorie bereits zur Praxis werden will. Vor einigen Wochen teilte mir der wiener Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Gustav Harpner mit, daß er von einer Anzahl hervorragender Bühnenschriftsteller Österreichs mit den Vorbereitungen zur Gründung einer österreichischen Autorengesellschaft betraut worden sei. Diese Gesellschaft hätte die Vorschuß- und Tantièmenfrage zu regeln, die Aufführungsverträge zu säubern, eine Vertriebsstelle für dramatische Werke zu errichten und eine Pensionsversicherung zu schaffen. Jetzt wird weiter bekannt, daß Bahr, Burckhard, Hofmannsthal, Schnitzler, Schönherr u. v. a. m. ihren Beitritt zugesagt haben, und daß entweder Schnitzler oder Schönherr zum Präsidenten gewählt werden wird. Für die reichsdeutschen Autoren entsteht die Frage, ob sie sich zu den österreichischen Kollegen schlagen oder eine eigene Gesellschaft gründen sollen. Es ist aber gar keine Frage, daß eine Vereinigung bei weitem vorzuziehen ist: verbunden werden auch die Schwachen mächtig und in solchen Dingen selbst die Starken noch mächtiger.

Gesellschaft für Theatergeschichte

Herr Dr. Heinrich Stümcke, Schriftführer der Gesellschaft für Theatergeschichte und Herausgeber von „Bühne und Welt", ersucht mich, auf Grund von § 11 des Gesetzes über die Presse zu berichtigen, daß er in der Sitzung der G. f. Th. vom 29. April

1. den Namen der Schaubühre überhaupt nicht genannt habe,
2. nicht von einer „kleinen Wochenschrift", sondern von einer „neugegründeten hiesigen Wochenschrift" gesprochen habe,
3. nicht nur keinen Angriff geplant oder provoziert habe, sondern vielmehr den in Nr. 17 der Schaubühne erschienenen Artikel „Der Almanach" als neuen Beleg für die alte Klage über die Teilnahmslosigkeit weiterer Theaterkreise an der Geschichte und Literatur ihres Standes herangezogen und als zwar in der Form zu scharf, aber sachlich zutreffend qualifiziert habe.

Ich bin also nicht ganz richtig unterrichtet worden von jenem Mitglied der G. f. Th., das unmittelbar nach Beendigung der Sitzung zu mir kam und mir den Zwischenfall so darstellte, wie ich ihn in Nr. 18 geschildert habe. Da ich den Mann seit neun Jahrnn kenne und immer zuverlässig gefunden habe, setzte ich auch diesmal keinerlei Zweifel in seine Worte. Aber wie immer sich der Zwischenfall abgespielt hat: durch Herrn Stümckes Richtigstellung wird das garnicht berührt, was ich in meiner Notiz zum Ausdruck bringen wollte. Herr Stümcke bezeichnet eine Kritik der Schaubühne an der Genossenschaftszeitung als sachlich zutreffend. Der Redakteur der Genossenschaftszeitung springt auf und verdächtigt die Kritik der Schaubühne unanständiger Beweggründe. Ich versichere Herrn Stümcke, daß ich an seiner Stelle nicht einen Augenblick gezögert hätte, zu erwidern: Ich habe jene Kritik soeben als sachlich zutreffend bezeichnet. Es ist nicht bewiesen, daß sie einen andern als einen reinsachlichen Ursprung hat. Solange es nicht bewiesen ist, ist es unsrer unwürdig, zu solchen Kampfmitteln zu greifen . . . Herr Stümcke hat geschwiegen und sich dadurch — in einem feinern als dem juristischen Sinne — zum Mitschuldigen einer Verleumdung gemacht. Also nicht ich habe bei

meinen Lesern, sondern er selbst hat in jener Sitzung den Anschein erweckt, als sei ihm der Versuch einer Entwertung des Konkurrenzunternehmens nicht ganz unwillkommen, und er braucht sich wirklich nicht zu wundern, wenn man ihn gegebenenfalls einer ähnlichen Kampfesweise für fähig hält.

Der Fall Reinhardt

Ich lese in der „Post“: Wie uns Dr. Ernst Bergmann, der Verfasser der Broschüre „Der Fall Reinhardt“ mitteilt, hat er gegen Siegfried Jacobsohn, der ihn in Nr. 18 der Schaubühne in einer Kritik der Broschüre aufs gröblichste beleidigt hat, bei der Kgl. Staatsanwaltschaft die Klage eingereicht behufs strafrechtlicher Beleidigung des Betreffenden wegen öffentlicher Beleidigung und Verleumdung.

An diesem Deutsch erkenn ich meinen Bergmann. Auch darin bleibt der Betreffende sich treu, daß er die Hülfe der Gerichte anruft und damit zur ersten Feigheit — der Abfassung des Winkelpamphlets — die zweite fügt. Wenn jemand auf offenem Markt einen Namen, einen durch schwere Arbeit erworbenen Namen in seine Hand nimmt, in Fetzen reißt und mit Füßen tritt; wenn er diese zusammengestotterte, von Ignoranz, von abgegriffenen Phrasen und kleiner Wut starrende, auf wohlfeile Sensation spekulierende Schmähschrift ein — „kühnes Werklein“ nennt: so muß er sich das Geschäft allenfalls von Felix Salten stören lassen, der Herrn Dr. Bergmann mit diesen juristisch unfaßbaren Sätzen nahezu erschöpfend charakterisiert hat, aber keineswegs von mir, der ihn außerdem der Lüge und der Fälschung zu zeihen beim besten Willen nicht umhin konnte. Der Vorwurf der Lüge ist eine Beleidigung, der Vorwurf der Fälschung ist eine Verleumdung. Dieser Vorwürfe sich selbst zu erwehren, ist Herr Dr. Bergmann nicht Manns genug, trotzdem ihm alle die edeln Organe, die seine Partei ergriffen haben, gewiß gern erlauben würden, mich in ihren Spalten zusammenzuschmeißen. Aber ach, möcht er mich auch zusammenschmeißen, könnt er mich doch nicht Lügner heißen. Denn ich werde — wenns ihm beliebt: vor Gericht — zu der Behauptung den Beweis fügen, daß er in mindestens fünf Fällen gelogen, daß er durch gewaltsam tendenziöses Herausreißen einzelner Sätze das Bild meiner kritischen Tätigkeit von Grund auf verfälscht hat. In einer Zeitung las ich: Herr Bergmann beruft sich in seiner Broschüre auf Kollegen in der Theaterkritik, um durch ihre Uebereinstimmung mit seinen Angriffen gegen Reinhardt deren Berechtigung zu erhärten; wiederholt zitiert er dabei unter andern Siegfried Jacobsohn . . . . . Also wer sich voll Ekel von dem Schmähschreiber Bergmann abwendet, wird sich mit demselben Ekel von mir, als seinem vermeintlichen Kampf- und Gesinnungsgenossen, abwenden. Das müßte ich doch nur hinnehmen, wenn ich nicht den Nachweis führen könnte, daß ich, im Gegenteil, von jeher einer der freudigsten und treusten Anhänger Reinhardts gewesen bin und mich gerade durch unerschütterliche, rücksichtsloseste Aufrichtigkeit als seinen besten Freund bewährt habe. Es gibt moralische Fälschungen, die schlimmer sind als Wechselfälschungen, hat Lassalle gesagt, derselbe Lassalle, mit dem ich zu dem Schmähschreiber Bergmann spreche: Sie haben mich gezwungen, in Sie einzutreten; doch es soll wenigstens nicht Ihr Vorteil gewesen sein.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Aphorismen

Formendichter, das ist das große Wort, das die Utilitarier den wahren Künstlern entgegenschleudern. So lange man nicht in einem gegebenen Satz Inhalt und Form trennen kann, so lange werde ich daran festhalten, daß dies zwei sinnlose Worte sind. Es gibt keinen schönen Gedanken ohne schöne Form und umgekehrt. Die Schönheit sickert aus der Form in die Welt der Kunst, wie Versuchung und Liebe durch unsre Welt. So wie man von dem leibhaften Körper nicht die Eigenschaften abziehen kann, die seine Beschaffenheit sind (z. B. Farbe, Ausdehnung, Festigkeit), ohne daß der Körper zu einer leeren Abstraktion wird, ohne daß wir ihn also zerstören, ebenso wenig wird man von der Form die Idee abziehen können, denn die Idee existiert durch die Kraft der Form. Eine Idee ohne Form ist ein Unding, ebenso wie eine Form, die nicht eine Idee ausdrückt. Das ist ein ganzes Bündel Dummheiten, von der die Kritik lebt. Man wirft den Leuten, die einen guten Stil schreiben, vor, daß sie die Idee vernachlässigen, den moralischen Zweck. Als wäre es nicht der Zweck des Arztes zu heilen, des Malers zu malen, der Nachtigall zu singen, als wäre nicht der Zweck der Kunst vor allem die Schönheit.

Man beschuldigt die Bildhauer der Sinnlichkeit, wenn sie wahrhaftige Frauen bilden mit Brüsten, die Milch geben können, und mit Hüften, die Fruchtbarkeit anzeigen — würden sie hingegen Figuren mit falschen Faltenwürfen drapieren, Gesichter bilden, die so flach wie Schilder sind, dann würde man sie Idealisten nennen oder Spiritualisten. Er vernachlässigt die Formen, würde man sagen, aber er ist ein Denker, und darüber schlagen sie Lärm, und zwingen sich, was sie langweilt, zu bewundern. Es ist leicht mit einer gebräuchlichen Ausdrucksweise und zwei oder drei allgemeingültigen Ideen für einen Schriftsteller zu gelten, der Sozialist ist, Vertreter der Interessen, Erneuerer und Vorläufer jener gepredigten Zukunft, von der die Armen und die Narren träumen. In

dieser Weise wird allgemein verfahren, man errötet über sein Handwerk. Ganz einfach Romane schreiben oder Verse schreiben, Marmor behauen, das war früher gut, als noch keine soziale Mission bestand; jetzt muß jedes Werk seinen moralischen Sinn haben, seine akademische Belehrung, ein Sonett muß von philosophischem Gewicht sein, ein Drama muß den Monarchen auf die Finger klopfen und ein Aquarell die Sitten mildern. Das Advokatentum schleicht sich überall ein, die Lust zu schwätzen, hochtrabend zu reden, zu verteidigen. Die Muse wird zum Postament von tausend Begehrlichkeiten. Armer Olymp! Sie sind fähig, auf deinem Gipfel ein Kartoffelfeld zu pflanzen!

*

Wie das Wesen der Tugend die Beständigkeit ist, so entsteht der Stil durch die Stetigkeit. Um guter Schwimmer zu sein und gegen die Strömung schwimmen zu können, muß der ganze Körper vom Kopf bis zum Fußende in derselben Linie liegen. Man zieht sich zusammen wie eine Kröte und breitet sich auf der Oberfläche aus, die Zähne zusammenbeißend: ebenso muß es die Idee in den Worten machen, sie darf keineswegs nach rechts und links ausschlagen — was nicht vorwärts führt und ermüdet.

*

Schön scheint mir und gerne würde ich so etwas schreiben: ein Buch ohne jeden äußern Rückhalt, das sich durch sich selber halten würde aus der innern Kraft seines Stils, wie die Erde in der Luft schwebt, ohne gestützt zu werden, ein Buch, das fast keinen Stoff hätte, oder in dem der Stoff fast unsichtbar wäre, wenn das möglich ist. Die schönsten Werke sind die, die am wenigsten Stoff zeigen. Jemehr der Ausdruck sich dem Gedanken nähert, um so mehr schmiegt sich das Wort ihm an, um so schöner wirkt es. Ich glaube, daß die Zukunft der Kunst in diesen Bahnen geht. Ich sehe, wie sie um so durchgeistigter wird, in dem Maß als sie wächst. Dies war so von den ägyptischen Portalen angefangen bis zu den gotischen Spitzbogen und von den zwanzigtausend Versen der indischen Gedichte an bis zu der Lyrik Byrons. Wenn die Form schmiegsamer wird, so wird sie zugleich dünner. Sie vernachlässigt das Epos um des Romans willen, und den Vers um der Prosa willen. Aus Orthodoxie wird sie entfesselt und ist so frei wie jeder Wille, der sie erzeugt.

Darum gibt es weder schöne noch häßliche Stoffe, und vom Standpunkt der reinen Kunst aus könnte man fast den Lehrsatz aufstellen, daß es überhaupt keinen gibt. Der Stil an sich selbst ist ein Absolutes.

*

Sollte man nicht alle Kammern des Herzens und des Gesellschaftskörpers (von unterst bis oberst) kennen? Nicht die Kloaken zu vergessen und vor allem sie nicht. Dort bildet sich die Fäulnis reichlicher, die chemischen Kräfte wirken vielfacher. Wer weiß, welchen Säften von Auswurfsprodukten wir den Duft der Rosen und den Wohlgeschmack der Melonen verdanken? Begreift man, wie vieler betrachteter Niedrigkeiten es bedarf, damit sich die Größe einer Seele bilde, alle die widerwärtigen Miasmen, die man verschlucken, den Gram, den man erleiden, die Qualen, die man ertragen mußte, bevor man eine gute Seite zu schreiben im stande war? Kanalräumer und Gärtner, das sind wir, wir andern. Wir ziehen aus der Fäulnis der Menschen Ergötzung für sie selber auf, lassen Blumenkörbe wachsen auf dem ausgearbeiteten Elend. Die Tatsache destilliert sich in die Form und steigt in die Höhe wie ein reiner Weihrauch des Geistes gegen das Ewige, Unbewegliche, Absolute, das Ideal.

*

Das Höchste in der Kunst (und das Schwerste) scheint mir, nicht lachen zu machen, noch weinen zu machen, noch in Brunst oder in Wut zu versetzen, sondern nach Art der Natur zu wirken, nämlich träumen zu lassen. Die sehr schönen Werke haben dieses Merkmal: sie sind hell und unbegreiflich anzusehen, sie sind unbeweglich wie Felsen, unruhig wie der Ozean, voll von Blüten, Laub und Gemurmel wie die Wälder, traurig wie die Wüste, blau wie der Himmel. Homer, Rabelais, Michel Angelo, Shakespeare, Goethe scheinen mir unerbittlich, grundlos, unendlich, vielfältig. Durch kleine Ritzen nimmt man Abgründe wahr. Zu unterst ist Finsternis, Schwindel, und trotzdem schwebt etwas sonderbar Sanftes über dem Ganzen. Es ist das Traumbild des Lichtes, das Lächeln der Sonne, und die Stille, die Stille. Und es ist stark, es hat Zotten wie der Ochs Lecontes.

*

Es ist etwas grausam Köstliches um das Schreiben. Sich in derartige Qualen hineinzustürzen nnd nichts andres zu wollen, darin liegt ein Geheimnis, dessen Lösung sich mir entzieht. Der Beruf ist vielleicht, wie die Vaterlandsliebe (von der ich übrigens wenig fühle), ein schicksalsvolles Band zwischen Mensch und Dingen. Der Sibirier in seinem Schnee und der Hottentotte in seiner Hütte leben zufrieden, ohne von Sonne oder Palast zu träumen. Etwas, das stärker als sie selbst ist, kettet sie an ihr Elend, und wir, wir kämpfen mit den Formen. Dichter, Bildhauer, Maler und Musiker zugleich, atmen wir das Dasein durch den Satz, die Linie, die Farbe, den Wohlklang, und das ist für uns das Schönste auf der Welt.

*

Die Befriedigungen des Körpers und des Geistes haben nichts miteinander gemein. Wenn sie zusammentreffen, nehmt und hütet sie, aber sucht sie nicht vereinigt, denn das ist unnatürlich. Diese Idee vom Glück ist übrigens die beinahe ausschließliche Ursache fast alles menschlichen Unglücks. Schonen wir das Mark unsers Herzens, bewahren wir uns den Saft der Leidenschaft, machen wir aus unserm Ich einen erhabenen Extrakt für die Nachwelt! Wie viel verliert man täglich durch Gefühlsverschwendung!

Man wundert sich über die Mystiker, aber ihr Geheimnis besteht darin, daß ihre Liebe, wie ein Strom, nur ein einziges Bett hatte, eng, tief, abschüssig, und darum alles mit sich fortriß.

Wenn man gleichzeitig das Glück und die Kunst sucht, wird man weder das eine noch die andre erreichen, denn zur Kunst gelangt man nur durch Opfer. Die Kunst macht sich, wie der Gott der Juden, nur durch Sühnopfer bezahlt. Zerreiße dich, geißle dich, wälze dich in der Asche, erniedrige die Sinne, spucke auf deinen Körper, nimm dein Herz heraus, du wirst einsam sein, deine Füße werden bluten, ein höllischer Ekel wird deine ganze Fahrt begleiten, die Freude der andern wird nicht die deine sein, was ihnen ein Nadelstich ist, wird dich foltern, und du wirst verloren in der Menge treiben, mit einem kleinen Schimmer an deinem Horizont. Aber er wird größer und größer werden, wie eine Sonne, die Goldstrahlen werden dein Gesicht einhüllen, sie werden in dich übergehen, du wirst von innen aus erleuchtet sein, du wirst dich leicht fühlen und ganz Geist sein, und nach jedem Aderlaß wird dein Fleisch geringer wiegen. Suche der Künstler also nichts andres als Ruhe, fordere er vom Leben nur einen Lehnsessel und keinen Thron, keine Befriedigung, keine Trunkenheit. Die Leidenschaft ordnet sich schnell unter seine lange Geduld, die das Handwerk erfordert. Die Kunst ist groß genug, einen Menschen ganz zu beanspruchen, etwas von ihm ablenken, ist fast ein Verbrechen. Es ist ein Diebstahl an der Idee, ein Mangel an Pflicht. Aber man ist schwach, das Fleisch ist weich, und das Herz zittert wie ein mit Regen beladener Ast unter den Stößen des Erdbodens, man sehnt sich nach Luft wie ein Gefangener, unendliche Ohnmacht ergreift einen, man fühlt sich sterben. Die Weisheit besteht darin, daß man den wenigst wertvollen Teil der Schiffsladung über Bord wirft, damit das Schiff leicht dahin treibt.

Man muß sich einsperren und mit gesenktem Kopf sein Werk fortsetzen wie ein Maulwurf. Wenn von jetzt bis in einigen Jahren sich nichts ändert, wird sich unter den freien Geistern eine Gemeinschaft bilden, enger als je ein heimlicher Bund war. Es wird abseits von der Menge ein neuer Mysticismus groß werden. Die hohen Ideen wachsen im Schatten und wie die Tannen am Rand von Abgründen.

*

Was für ein Künstler wäre man, wenn man nie etwas andres als Schönes gesehen, Schönes gelesen, Schönes geliebt hätte. Wenn ein Schutzengel der Reinheit unsrer Feder uns vom Beginn an alle schlechten Bekanntschaften hätte vermeiden lassen, so daß man niemals Dummköpfe besucht, noch Zeitungen gelesen hätte. Die Griechen besaßen etwas davon. Sie waren unter Bedingungen, die niemals wiederkehren werden, schöpferisch tätig, aber es ist Wahnsinn, sich mit ihren Schuhen bekleiden zu wollen. Nicht griechische Mäntel, sondern Pelze brauchen wir Nordländer. Die antike Form ist für unser Bedürfnis unzureichend geworden, und unser Leben ist nicht für einfache Weisen eingerichtet. Seien wir, wenn möglich, ebenso künstlerisch wie sie, aber anders als sie. Das Bewußtsein des Menschengeschlechtes hat sich seit Homer verändert. Der Bauch Sancho Pansas hat den Gürtel der Venus gesprengt. Statt leidenschaftlich den altertümlichen Geschmack wieder zur Geltung bringen zu wollen, soll man mit allen Kräften bemüht sein, einen neuen zu suchen.

Gustave Flaubert
Deutsch von Julie Wassermann

Der Tod mit der Cymbel

Auf meinem Nachtweg, in des Mondes Schein
blinkt fahl herüber Kreuz und Leichenstein . .

Vom ersten Licht des Morgens leis umloht,
erschien im Traum leibhaftig mir der Tod.

Doch als Skelett nicht, das zum Ende geigt,
mit gütigem Grinsen mich als Staub mir zeigt —

die großen Augen rückwärts, tanzte er,
ein Jüngling, cymbelschlagend vor mir her . .

Ein rauschend Lied von seiner Cymbel klang,
und rings das Weltall die Begleitung sang;

das schwoll und brauste wie vom ewigen Tag —
und zwang mich machtlos, fromm und tastend nach.

Leonor Goldschmied

Strindberg und Wilde

Mit Strindberg und Wilde begann Reinhardts Aufstieg. Jetzt ist an der Stätte, von der er ausging, ein Wilde, bei jungen Leuten, die es nach seinen Lorbeeren gelüstet, ein Strindberg zu sehen. Gewiß könnte auch ich, ohne Reinhardt zu erwähnen, die Tatsache feststellen, daß das Kleine Theater den „Idealen Gatten" gibt, und daß im Lessing-Theater die bösen Buben Meinhard und Bernauer mit den „Kameraden" ihre Befähigung für ernste Kunst zu erweisen gesucht haben. Aber während mir jener Kritiker komisch vorkommt, der ganz ernsthaft erklärte, Walther von der Vogelweide sei größer als Oscar Wilde, scheint es mir in diesen vergeßlichen und undankbaren Zeitläuften nötig, bei jeder Gelegenheit den Abstand zwischen Reinhardt und seinen Nachzüglern zu betonen. Er wagte „Salome" und fand „Bunbury": sie halten sich an Nebenwerke. Er zog Strindbergs stärkste Akte ans Licht: sie fassen sich, nach dem wiener Erfolg, das Herz zu einem Kinderschreck. Hoffentlich verfallen sie nicht auf die Antwort: vor Reinhardt hätten sie wie Reinhardt gewählt; er habe ihnen ja nichts andres übrig gelassen. Mit solcher Antwort würden sie gerade ihre Anspruchslosigkeit und ihren Mangel an Mut bezeugen. Reinhardt ähnlich sein, heißt nämlich nicht, in seinen Wegen gehen, sondern neue Wege bahnen.

„Bunbury" war tapfer in der Tendenz und neu in der Form. Der bitterste Hohn wird darin über die gute englische Gesellschaft ausgeschüttet. Sie trieft von einem Ernst und einer Feierlichkeit, die jedes Inhalts entbehrt, ist seelisch und geistig beschränkt und von krassester Prüderie bei tiefster innerer Unsittlichkeit. Das wird in einer bewußt blödsinnigen Posse von grotesker Schematik gezeigt. Wie alle Personen des Stücks, ist auch die Handlung im genial konsequenten Karikaturenstil gehalten . . „Ein idealer Gatte" hat eine Familienblatttendenz und ist durch die Schablone der französischen Salonkomödie gezeichnet. Dieses Stück mahnt die Frauen, aus ihren Männern keine Götzen zu machen, sondern sie mit ihren Schwächen, ihren Torheiten, ihren Unvollkommenheiten zu lieben — wie es die Männer mit den Frauen tun. Es sei ferne von mir, zu glauben oder glauben machen zu wollen, daß Wilde sein Stück um dieser Tendenz willen geschrieben habe. Die Tirade, in der sie aus-

gesprochen wird, fiel ihm in einer Szene ein und tat ihm den willkommenen Dienst, an die Tränendrüsen zu rühren. Zweitens mußte Spannung erweckt werden. Das kann durch die Entwicklung von Charakteren oder durch die Wanderung von Requisiten geschehen. Wilde ist kein Menschenschöpfer, und so droht er mit Aufregungen und hantiert mit Verwechslungen. Diesmal heftet sich das Interesse an zwei Briefe und eine Brosche, die zu einer Szene von herzbeklemmender Wirkung verknüpft werden. Ich habe lange nicht so gelacht, und muß meine Freude mitteilen. Ein Ehemann kann durch einen Brief vernichtet werden, den ein böses Weib von ihm besitzt. Ein Freund des Ehemanns erwartet in seinem Arbeitszimmer die verzweifelte, hilfesuchende Ehefrau. Der Vater des Freundes kommt sehr ungelegen. Der Freund befiehlt dem Diener, die Ehefrau, für die allein er zu Hause sei, in den Salon zu führen, und geht mit dem Vater ins Nebenzimmer. Der Diener steckt irrtümlich das böse Weib in den Salon. Wie der Vater geht, kommt, noch unlegenener, der Ehemann. Während die beiden Männer reden, wirft das böse Weib im Salon einen Stuhl um. Der Ehemann stürzt hinein und beschuldigt den Freund des Verrats. Der glaubt, daß von der Ehefrau die Rede sei, und beschwört seine und ihre Unschuld. Der Ehemann verläßt wütend das Haus, und das böse Weib tritt herfür. „Ah, Sie sind es!" — und Rache schmeckt süß. Der Freund legt ihr als Armband eine Brosche an, die er gefunden, und die sie vor zehn Jahren gestohlen hat. Um von dem Armband loszukommen, muß sie den verräterischen Brief hergeben. Er geht hinaus, damit sie inzwischen — Rache schmeckt süß — den Brief stehlen kann, in dem die Ehefrau ihren Besuch angekündigt hat. Mit diesem Brief läuft sie fort, und der Akt ist aus. Bürger und Bürgerin machen ihrem gepreßten Herzen durch Beifallsstürme Luft und harren in atemloser Erregung der Dinge, die mit dem zweiten Brief geschehen sollen. Hier wäre nun zu unterscheiden zwischen dem, was Oscar Wilde, und dem, was der Regisseur Ernst Welisch über diesen zweiten Brief beschlossen hat. Es lohnt nicht. Sie marschieren getrennt, aber die Hauptsache ist, daß sie vereint schlagen: da wie dort folgt dem Regen Sonnenschein, dem Mißverständnis Aufklärung, und der opfermutige Freund wird zur Belohnung verlobt. Er hat es nicht bloß um die Personen des Stücks, sondern auch um uns verdient. Er ist die einzige fühlende Brust unter Tugendbolden

und Intrigantenseelen und Theaterchargen. Er verleugnet seine Herkunft vom französischen Räsonneur nirgends; aber er hat vom Dichter ein Stück Herz und seinen ganzen Geist mitbekommen. Als Stellvertreter des geistreichsten aller Dichter hört er nicht auf, eine Konversation von elegantester Abrundung, von sublimster Gesiebtheit und funkelndem Witz zu machen. An sein Stück hat Wilde nicht einen Augenblick geglaubt; aber ihn in dieser Konversation mit seiner eigenen Skepsis ernsthaft spielen zu sehen, ist kein geringeres Vergnügen, als irgendwelchen andern und angeblich reinern ästhetischen Betätigungen zu folgen.

Ich gestehe, daß ich froh wäre, Strindbergs „Kameraden" auch nur einen solchen Genuß danken zu können. Selten hat mich ein Stück so kalt und so leer gelassen. Sein Inhalt geht mich von Hause aus nichts an, und seine Kunstform tut nichts, mir diesen Inhalt näher zu bringen. Das Weib ist die Wurzel alles Übels! schreit Strindberg auch hier, und man müßte entweder schon in ähnlicher Stimmung sein oder durch den Dichter in ähnliche Stimmung gebracht werden, um sich irgendwie zu erregen. Es bleibt nur der zweite Fall, und da zeigt es sich, daß es für Strindberg viel leichter wäre, uns für sich zu gewinnen, wenn er weniger seinen Kopf als sein Blut sprechen ließe, wie er es früher tat. Vor den „Kameraden" entlud sich die gleiche Stimmung in lyrischen Aufschreien, die eine intensive innere Glut anfachte, die in ein stürmendes Feuer des dichterischen Vortrags gehüllt waren, die bebten vor Kampfeslust, die weithin tönten, schaurig und wild, und in einem Maße überwältigten, daß sie der Vorwurf der Übertreibung nicht mehr traf. Auf die Lyrik folgte die Logik. Was Strindberg gefühlt und geniehaft fühlen gemacht hatte, wollte er sich und uns beweisen. Er suchte nach Gründen und fand sie. Aber Gründe töten die Kunst. Als der einzelne Fall, ungeheuer, beispielhaft, für sich allein gesprochen hatte, hatte er überzeugt; da Strindberg für ihn sprach, wurde man nüchtern und widersetzte sich. Man beklopft seine Argumente und wird inne, daß sie hohl klingen. „Du hast mich geheiratet, weil Du Dich versorgen wolltest und die Bleichsucht hattest!" brüllt der Maler Axel seiner Frau ins Gesicht, und Strindberg steht hinter ihm, reckt diesen Satz ins Allgemeine und hat einen neuen Beweis für die Verkommenheit des Weibes: es heiratet, weil es sich versorgen will und die Bleichsucht hat. Wenn Strindberg

mich in diesem Stück überhaupt schon eingefangen hätte, wäre das sicherlich der Moment, wo ich ihm entschlüpfte. Aus diesen beiden Motiven ist immer geheiratet worden und wird immer geheiratet werden; man braucht Bleichsucht nur in kräftigeres oder in ein zahmeres Deutsch, in Geschlechtshunger oder in Liebe zu übersetzen. Aus diesen Motiven heiraten aber auch die Männer, und die Motive, die sie etwa sonst noch haben, sind um nichts edler. Und darum Räuber und Mörder? Nein, gerade diese logischen Begründungen haben das Drama um jede Glaubhaftigkeit gebracht. Wenn je eines Dichters Genialität Borniertheit war, so war es Strindbergs. Er war groß, als er über die Welt, die ihm seine Instinkte erschaffen hatten, nicht hinaussehen konnte. Er kann es ja hier auch nicht, aber er will es. In der von außen garnicht motivierten Laura des „Vaters", in diesem einen kolossalen Weib steckten so ziemlich alle mit einem kleinern oder größern Teil ihrer Seele; die verschiedenen Weibchen in den „Kameraden" sind genauer umzirkelt und haben darüber nicht nur ihre typische Bedeutung, sondern auch ihre Körperlichkeit verloren. Ihre Schmerzen sind im Gehirn des Dichters geblieben. Sie sind so menschenähnlich wie Skelettte. Und ein Skelett ist das ganze Stück. Ohne Fleisch, ohne Blut, ohne Lebenswärme. Es hetzt Besessene gegeneinander, deren sinnlosem Gekeif man nicht zuzuhören imstande ist. Was sie keifen, geht uns nichts an. Einzig im letzten Akt huscht eine stille Szene von grausiger Perspektive vorüber. Ein geschiedenes Ehepaar sieht sich nach achtzehn Jahren wieder. Sie ist betrunken, wie sie immer war, und ist somit für Strindberg nur ein argumentum contra feminam mehr. Aber in der Situation liegt eine Größe, die man sonst in den „Kameraden" vergebens sucht, und die man erst wieder findet, wenn man sich aus ihrer unleidlichen Gesellschaft ins „Rote Zimmer" gerettet hat.

. . Die Darstellung der beiden Stücke wird man, jede für sich, nach verschiedenem Maßstab verschieden beurteilen. Ich denke an alles, was ich in diesem einen Winter im Kleinen Theater ausgestanden habe, und bin für eine Aufführung wie die des „Idealen Gatten" äußerst dankbar. Der neuen Direktion ist keine bessere gelungen. Die Aufführung hatte auf einem nicht sehr hohen Niveau eine gewisse Einheit und Rundung und entschädigte für die Leistungen, die dieses Niveau nicht erreichten, durch ein paar Gestaltungen, die dieses Niveau weit überragten. Daß gerade eine

so wichtige Rolle wie der Ehemann ganz im Stich gelassen wurde, war freilich schlimm. Aber dafür gab es in Herrn Harry Waldens Freund fast etwas wie ein Stückchen Burgtheater. Auch für Strindberg tat, Gutes mit Gutem vergeltend, ein Mann am meisten. Herr Jarno hätte schon durch seine Maske — im umfassendsten Sinne — gewonnenes Spiel gehabt, und es war nicht nur ein Mittel zur Charakteristik, sondern zugleich eine unbeabsichtigte Kritik des Dichters, wenn er die ersten drei Akte im Umlegekragen, den letzten Akt im Stehkragen spielte: wie man einen Kragen wechselt, hatte dieser Axl seinen Charakter gewechselt. Die übrigen Herren legten mehr Gewicht auf ein streng-rituelles Sprechen und Gebahren als auf die Darstellung menschlicher Wesenheiten, und die Damen, die aus Dresden, Breslau und Stuttgart gekommen waren, hielten zu Berlin ungefähr die entsprechende Distanz. Nur Stuttgart ist von Berlin nicht ganz so weit entfernt, wie die Repräsentantin ihrer Kunst von unsrer Kunst. Es ist wohl nicht leicht gewesen, vor Schluß der Spielzeit so viele verstreute Schauspieler zu der genügenden Anzahl Proben zusammenzutrommeln; aber ein Mißgriff wie Fräulein Remolt als Berta hat damit nichts zu tun.

Das ist der eine Maßstab: gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger. Schön und gut. Allein es gibt noch einen andern Maßstab. Ich denke daran — weil wir doch schon von Reinhardt gesprochen haben — wie er Strindberg und Wilde, wie er „Rausch" und „Bunbury" gespielt hat. Es ist vier Jahre her, und ich habe den rapiden Rhythmus der Posse, die schweren Akkorde der Tragödie heute noch im Ohr. Das Theater war ein halbes Jahr in der Übung und bereits im stande, zwei, drei, vier grundverschiedenen Dramen ihre eigene Musik, ihre besondere Atmosphäre, ihren Stil zu geben. Jetzt haben sich zwei Direktionen um zwei Dramen geplagt und zwei Vorstellungen zustande gebracht, die ich auch nicht hätte charakterisieren können, als ich sie noch nicht vergessen hatte: sie glichen sich wie Rosenkranz und Güldenstern, wie alle mittelmäßigen Söhne dieser Erde. Aber sie werden mit Liebe und Güte von denselben Leuten bedacht, die es für eine Kulturaufgabe halten, Reinhardt mit allen Waffen zu bekämpfen. Er kann wirklich stolz sein. Wir sind gewöhnt, daß die Menschen verhöhnen, was sie nicht verstehen, daß sie vor dem Großen und Schönen, das ihnen oft beschwerlich ist, murren . . .

Schnitzlers Marionetten

In gewissem Sinne ist die geistige Grundlage dramatischen Schaffens nichts andres als Kritik des menschlichen Willens, zu anschaulichen Bildern ausgestaltet. Aus der Formel: Persönlicher Wille, gemessen an einem Willen höherer Kategorie (Gott, Weltgesetz, Milieu), entkeimt jeder wahrhaft dramatische Organismus; und jene höhere Instanz, die der Dichter selbst, aus freier Erkenntnis, wenn auch mit innerer Notwendigkeit, über sich und seinen Geschöpfen einsetzt, zeigt ihm naturgemäß auch den Richtpunkt seiner Kritik. Aber der unmittelbare und eingeborene Wille der Personen ist die ständige Voraussetzung. Seine Quellen, seine Kräfte, seine Ziele werden im Kampf der Gewalten entblößt und gewertet; sein Bestand bleibt unbestritten. Ohne ihn verstummt und verendet alles dramatische Leben.

Freilich, seine Einheit und Unteilbarkeit, das bedingungslos Gottgegebene, das frühere Geschlechter dem persönlichen Willen — er kam ja aus der Seele — noch gläubig beimessen durften, hat uns die Wissenschaft mit bedenklichem Erfolg hinwegbewiesen. Und wir haben auch endlich den Moment erlebt, da schon die Meinung galt: Nun hat in der menschenschaffenden Dichtung niemand mehr aus sich selbst zu wollen; nun wird alle geschriebene Kunst zum grenzenlosen Epos des blinden Weltgeschehens, in dessen gleichstrebend fortgeführten Bildern das Unendliche über das Endliche, das Unerforschliche über den jämmerlich zerlegten Menschenwillen seine seelenlosen Triumphe ersiegt. Damals wurde der großartige, in fünf Akte geteilte Roman des Fuhrmanns Henschel geschrieben, worin kein klar und wissend aufgerichteter Wille, sondern nur ein dumpfer, zum Angriff untauglicher Lebensdrang vom tückischen Schicksal widerstandslos zerrieben wird; ein deterministisches Schicksalsdrama, also ein aus der Form gefallenes Epos. Ungefähr zu dieser Zeit stellte auch Maeterlinck seine Puppen auf, die, ohne Willen und ohne Tat, von oben her durch einen Moment von fürchterlicher, aber unerklärter Notwendigkeit hindurchgesteuert werden; symbolistische Schicksalsdramen, Balladen im Dialog. (Man vergleiche zum Beispiel Kern und Aufstieg der Stimmung im „Erlkönig" und im „Tintagiles".)

Das hat zum Glück nicht lange gedauert. Denn die troststreich große Weltbetrachtung, der gewaltige Trieb, mit dem Höheren stolz erschauernd Aussprache zu halten, diese besondere, persönlich erlebte Religion des blutechten Dramatikers hätte zum wüsten Fetischismus oder zur feigen Götzendienerei entarten müssen, wäre noch weiterhin der allein bestimmende Wille in das unbeseelt Sachliche oder gar in die Finsternis des Namenlosen verlegt worden. Jene seltsam schönen Werke der dramatischen Verzweiflung, des schmerzlich ausgetilgten Menschenwillens, bleiben als bedeutungsvolle Grenzsteine an den äußersten Rändern dieser Kunst be-

stehen — große Andenken an eine Zeit, da man bis hierher geirrt war und nicht weiter wußte. Indessen hat sich aber das Drama wieder aufs Dramatische besonnen, bricht Willen an Willen, stellt Menschen gegen Menschliches, gegen erkennbare Schicksale, in Bestimmungen, deren idealer Zielpunkt in dieser beseelten Welt gefunden ist. Ein kleines Mißtrauen mag immerhin zurückbleiben. Zweifelnde, weltauflösende Erkenntnis überschleicht das sichere, weltordnende Gefühl. Aber das sind Reizbarkeiten des Geistes, stille Mahnungen der Logik, die in Ironie und Witz entbunden werden können. Die große Bewegung des Gefühls, die Kräfte, die zum Ganzen wirken, bleiben unangetastet. Bei den raffiniert Gescheiten, deren Intelligenz auch im Fieber der künstlerischen Empfängnis wacht, ist diese scharfe Oberstimme der kontrollierenden Logik am häufigsten und am deutlichsten vernehmbar: der Esprit in den Komödien Wildes, die Ironie bei Wedekind, die versteckten Irreführungen bei Shaw.

Auch Arthur Schnitzler gehört hierher. Sein erwägender Verstand geht immer neben dem schöpferischen Instinkt einher, scheint sogar an mancherlei Stellen die Leitung zu übernehmen. Aber gerade darum, weil er oft die heikle und gewichtige Mission hat, den empfindlichen, leicht verwischbaren Einfall auf seinen Wegen vorwärts zu bringen, wird er nur selten zum kritischen Störer. Er stellt die rechtmäßige Existenz und den unmittelbaren Willen der dramatischen Personen nie in Frage. Nur hier und da scheint er so zu tun: in den Einwürfen des Schriftstellers im „Zwischenspiel". Aber auch da nur mit vorsätzlicher Bescheidenheit, als leicht entkräfteter Gegner, indem er mit Absicht den geringern Standpunkt einnimmt, dem sofort der höhere antwortet; er bezweifelt sozusagen von unten hinauf, nicht von oben herab. Gefährlicher ist dieses fragende Eindringen in die Wirklichkeit seiner eigenen Personen schon im „Paracelsus", wo ein Wille den andern spurlos verschlingt, ein Gewissensinhalt vor aller Augen auf der Bühne fabriziert, gleichsam in der Retorte des Experimentators hergestellt wird, zum anschaulichen Beweis, daß ein inneres Schicksal auch künstlich erzeugt werden kann.

Daraus ist zu erkennen, daß Schnitzler, der klug überlegene Logiker, auch vor dieser letzten, außerdramatischen Kritik am tatsächlichen Bestand des einzelnen Willens nicht Halt machen kann. Aber da er wohl selber spürt, daß sein dramatischer Trieb besonders zart, ja ein wenig blutarm ist, so behütet er ihn, wo er kann, vor den Angriffen seines Witzes. Es ist nun kaum zu denken, daß dieser feindselige Verstand, der sich so reich und lebendig fühlt, reicher und lebendiger fast als die menschenbildende und problemebauende Kraft des Dichters, sich ganz zum Schweigen bringen ließe. Darum sind ihm — aus instinktiver Übung oder nach überlegtem Plan? — im Gesamtwerk Schnitzlers seine besondern Grenzen scharf gezogen. Er hat sein eigenes Gebiet, abseits vom lebenumhegenden Reich der feinen und wichtigen Probleme, die zwischen

Willen und Gewissen gesponnen sind. Dort drüben mag er sich nach Gelüsten tummeln und seine scharfen Zähne an der Giftigkeit der allzu irdischen Dinge erproben. In „Paracelsus“ also fing es an, wo das Gewissen und die Treue zernagt und der freien Verfügung entzogen worden sind. Dann taucht diese selbstmörderische Dramatikerlaune in „Literatur“ wieder empor; hier schon mit einem starken Bewußtsein ihrer Funktion, indem sie gewisse künstlerische Gebilde als einen Mißbrauch am Leben denunziert. Das richtige hohnvolle Satyrspiel zu den wirklich „Lebendigen Stunden“. Der Satz: „Wer einen „Nero“ schreiben will, der muß Rom doch wenigstens innerlich angezündet haben“, ist ein grausamer Künstlerwitz, in dessen grundlose Tiefe der psychologische Kredit vieler, vieler Dichter auf Nimmerwiedersehn zu stürzen droht. Nun, ganz so bös ist es wohl nicht gemeint. Denn der dieses Wort im Stück ausspricht, sagt es nicht etwa, weil es seine heilige, wenn auch törichte Überzeugung, sondern weil es seine notwendigste Lüge ist. Er kann (künstlerisch) sonst garnicht leben; er fällt willenlos zusammen, eine leere Puppe. Erst an dem Wort „innerlich“, an dieser Lüge von den unbegrenzten Möglichkeiten geistig-seelischen Erlebens, zieht er sich mechanisch wie an einem Draht empor, zappelt lustig herum, zündet auf seine ungefährliche Art Rom an und schreibt gewiß noch seinen „Nero“. Er ist durchaus ein psychologischer Wurstel; die erste richtige Marionette, die Arthur Schnitzler erfunden hat.

Andre kamen nach. Und jetzt sind drei dieser kleinen geistreich nachdenklichen Scheindramen zu einem Buch vereinigt. („Marionetten“, bei S. Fischer, Berlin.) Darin ist sehr lehrreich zu verfolgen, wie die künstlerisch-kritische Verneinung der Willenskraft und Willensfreiheit schrittweise aus der Gebundenheit exakter Seelenforschung zur ausgelassenen Wurstelidee befreit wird. Ich weiß nicht, ob diese Anordnung der drei Stücke mit der Folge ihrer Entstehungszeiten übereinstimmt; aber ihrem Verhältnis zur gemeinsamen Grundanschauung entspricht sie sicherlich. „Der Puppenspieler“ unternimmt es noch, das Bild eines wirklichen Menschen zu geben. Er wird vom fanatischen Glauben an seinen Willen aufrecht gehalten und durchs Leben gelenkt. Aber der Wille selbst ist ihm längst abhanden gekommen oder doch irgendwie entkräftet, vom Schicksal zerschmettert worden. Um die toten Brocken spinnt er allerlei stolzen Wahn, läßt seine Gedanken einsam und abseits wuchern und treiben, setzt sie an Stelle von Taten. Er bildet sich ein, Schicksale andrer anrichten und einrichten zu können; aber gegen sein eigenes Schicksal hat er keine Wehr. Der Puppenspieler-Wahn hat ihn selbst zur lebendigen Puppe gemacht. Unter Menschen, die noch das Geringste wollen können — und wäre es nur ihr Kind erziehen und ihren Tisch bestellen — ist sein Platz nicht. Seine unentbehrliche Lüge, die weiten Worte, die er für seinen Willen eingesetzt hat, ziehen ihn wie mit mecha-

nischer Gewalt durch die große und die kleine Welt; und jede Welt erscheint ihm immer nur mehr als eine Bühne voller Figuren, an denen er sich versuchen muß. Immer sieht er sich unter Marionetten; und will nicht merken, daß nur er selbst zur Marionette verflucht ist, die, an ein paar fixe Ideen gehängt, ihre spärlichen und gleichgiltigen Bewegungen ohne innern Antrieb weitermimt.

Nebenbei: Hier war eine Tragödie, noch dazu eine sehr echte und großartige, nämlich die Zerstörung eines starken Willens durch das Schicksal. Und der Keim der Zerstörung lag in der Hybris, der Überhebung dieses Willens, die der übergeordnete Gesamtwille (Gesetz der Entwicklung oder moralisches Gleichgewicht oder Untergang des Einzelnen im Ganzen; das ist eben des Dichters persönliche Sache) nicht dulden durfte. Also eine moderne Tragödie mit antikem Motiv; eine der schönsten und stolzesten Aufgabe für einen heutigen Dichter. Aber was wir davon haben, ist ein Epilog. Hier ist nur das vernichtende Ergebnis jener Kritik am Willen des Menschen, die das Drama selbst dargestellt hätte. Die Phantasie des Dichters hat sich ein wertvolles, vielbedeutendes Menschenbildnis geschaffen; aber sein auflösender Witz, diesmal stärker und schneller als sie, führt uns rasch darüber hinaus, ins dramatisch Leere. Deutlicher hätte sich der direkte Weg vom Tragischen zum Wurstelstück wohl kaum demonstrieren lassen.

Im „Tapfern Cassian" ist dann schon alles einleuchtend Menschliche ausgestrichen; die literarischen Marionetten werden nicht mehr erklärt, sondern einfach vorausgesetzt. Die Puppen agieren, ohne zu wissen, wie und warum, ohne zu fragen, von wem sie gehalten und gelenkt sind. Der feine Puppenspieler Schnitzler hat ihnen nette Kostüme angezogen, hat für bewegte Anmut und für ausgiebigen Spaß gesorgt. Ausgiebiger Spaß auf der Wurstelbühne heißt aber, wenn einer vom andern erschlagen wird; das geschieht denn auch. Ohne viel Umstände und moralische Begründung, aber nicht ohne tiefere Wurstelweisheit. Der Witz wird vom Aberwitz, die Intelligenz von der Impertinenz abgestochen. Wer sich mehr vermißt, der kann mehr, das Glück ist bei der kräftigen Frechheit. Und das Schicksal, dessen Marionetten wir sind, sagt Ja und Amen dazu. Sei reich, sei geliebt, sei im Glück. Was nützt es Dir? Im nächsten Moment vielleicht schon wird an irgend einem verhängnisvollen Draht der stärkere Wurstel mit dem stärkern Prügel heraufgezogen. Er haut dir eins über den Kopf, nimmt alles, was dein war, läßt dich liegen und geht. Auf einmal bist du nun bettelarm, mutterseelenallein, steinunglücklich oder gar mausetot. Arme Marionetten! Was können die von ihrem Leben wissen!

Ja, was können wir von unserm Leben wissen? Was bedeutet alles das, was uns die Dichter davon sagen? Wissen sie es selber so ganz genau? Ihre Menschen — sind das wir, oder sind sie es selber, oder

sind es ganz fremde Geschöpfe, die dann auf einmal unter uns herumlaufen, als wären sie lebendig wie wir, oder als wären wir Puppen wie sie? Hier kehrt sich das Marionettenstück schon mit vollstem Bewußtsein gegen das psychologische Drama, dessen entfremdetes Schreckenskind es ist. Alle diese Fragen und noch mehr von ihrer Art stürzen im letzten der drei Puppenspiele: „Zum großen Wurstel“ ratlos durcheinander und finden sich keine Antwort. Natürlich, denn die literarische Wurstelkomödie ist ja aus den Fragen erwachsen, auf die es keine Antwort gibt. Und alle versuchten Antworten und Erklärungen, absichtsvolles Gestalten, plumpe oder feine Beziehung zum Nahen und Weiten, lacht sie als sinn- und zwecklos hinweg. So kommen denn nicht nur der Dichter selbst und seine Gestalten, sondern auch Direktor und Publikum und fremdes Dichterwerk als Marionetten unter die Marionetten. Zwei scharf geprägte, von andern geschaffene Figuren, die dem boshaften Wurstelgedanken am nächsten zur Hand sein mußten, kommen zu Gast: Bahrs Meister, der das Wort vom Wurstel ja selbst gern im Munde führt und dessen tragischer Grundzug eben jene Hybris des persönlichen Willens ist, die, über ihren dramatischen Höhepunkt hinausgeführt, direkt in das Marionettenhafte abstürzen müßte, und Beer-Hofmanns Graf von Charolais, den ein öffentlicher Irrtum für puppenhaft willenlos und ohne Charakter erklärt hat, bloß weil er von Anfang an wissentlich unter Notwendigkeiten steht, die stärker sind als er. Zuletzt aber kommt der große Unbekannte, der Geist der Entwicklung, die Wahrheit, die wir heute ewig glauben, das Positive, das wir jetzt suchen, das Gewissen der nächsten Kultur. Dieser Letzte und Mächtigste unter allen haut die Drähte durch, die Puppen sinken leblos zusammen, die Komödie ist aus — um gleich wieder anzufangen.

Der Dichter sagt uns nicht, daß in ihr jetzt der Unbekannte von früher auch schon als gewöhnlicher Wurstel mitspielt, und daß an ihrem Ende wieder ein andrer Unbekannter kommt, der diesem, wie allen übrigen Puppen, erbarmungslos den Draht durchschneidet. Denn davon lebt unser Geist, daß wir auf das Unbekannte als auf den Sinn dieser großen Komödie warten, da wir doch als wesenlos verlachen, was mit uns und um uns agiert und gleich uns am Ende zusammenfällt, weil es das scharfe Schwert irgend eines Verhüllten gewollt hat. Willi Handl

Dingelstedt

(Zum fünfundzwanzigsten Todestag)

Im Burgtheater löste er den „knorrigen Alten“ ab. Baron Münch, der sich nur dann Halm nannte, wenn er dichtete, hatte einige Zeit darauf verwandt, Laubes barsche Hitzigkeit in ein höfischeres Moderato abzumildern und so auf die elegantern Manieren vorzubereiten, die der

Exintendant von München, der Generalintendant von Weimar — anonyme Freunde nannten ihn auch den „chamäleonartigen Salonmenschen" — mit nach Wien brachte. Sein „Führungsbuch" war nicht unbeschrieben: das Blatt, auf dem das münchner Gesamt-Gastspiel von 1854 verzeichnet stand, durfte ihm zu Ehren zitiert werden, und auch Goethes Nachfolgerschaft hatte er in Würden geführt. Laube war ein derber Korporal, Dingelstedt ein tadelloser Hofrat, über den schon Heine — was dem Hofrat sicher nichts verschlug — ein weniges gespottet hatte. Und er hatte immerzu, wo nicht Neider standen, Glück gehabt: das hatte wiederum für ihn gesprochen. So setzte man ihn bequem auf den Burgtheatersessel zu Wien und erwartete, was er geben würde. Darauf regierte er elf Jahre am Michaelerplatz und hatte, als er mitten im Regieren verstarb, Laubes Haus auch wirklich erneut: um das Koloristische.

Nicht erst im Burgtheater hat er sich selbst entdeckt. Oft sichtbare Veranlagung nur konnte sich auf der reichen Hofbühne verschwenderisch entfalten. Farben hat Dingelstedt immer geliebt, auch waren die Massen, deren er niemals genug entbot, immer schon nichts als farbiger Wechsel. 1854 hatte er „Die Braut von Messina" eingerichtet: „Sie kommt mit ihren Aufzügen und Chören, mit dem ganzen äußerlichen Apparat der Handlung meinem, ich muß beinahe glauben: angeborenen Hang zu Massenentwicklungen und Massenwirkungen auf der Bühne verführerisch entgegen. Ich baue mir deswegen die „prangende Halle" im ersten Akt, im zweiten die Gartenterrasse des Klosters sorgfältig und mit selbstvergnügtem Raffinement auf, vor allem den Lokalton feststellend: ein normannischer Palast in Messina, eine Schlucht im Waldgebirg des Aetna. Daß ich, aller Topographie Trotz bietend, diesen selbst noch nicht habe zeigen können mit einer aus dem beschneiten Gipfel aufsteigenden Rauchsäule, ist mir ein nagender Kummer; glüht, dampft und speit doch der Vesuv in der Oper nun schon durch ein halbes Jahrhundert unbeanstandet fort. Zu der Terrasse gelangt man von unten; nur mit halbem Leibe sichtbar, belauscht Don Caesar mit seinen Begleitern das Gespräch des liebenden Paares und stürzt dann mit einem Tigersprung herauf, herab, hervor zu dem blitzstrahlenden Mordstreich. In die Halle steigt man dagegen herunter, auf einer imposanten Riesentreppe, die hoch oben aus den Soffiten in doppelter Windung, mit einem breiten Absatz in der Mitte auf die Vorderbühne führt. Von dort herab poltern zuerst, drohende Blicke und Gebärden wechselnd, unter kriegerischer Musik von draußen, die den vom Dichter vorgeschriebenen Einzugsmarsch fortsetzt, die beiden Chöre. Ich lasse sie weder uniformiert, noch im Gänsemarsch auftreten, sondern in zwei wilden wirren Haufen, nach Möglichkeit zahlreich, staubbedeckt, kampfgerüstet, die Schwerter zum Teil gezückt, die Schilde gehoben, je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schar." Viel anders hat man dann unter Dingelstedt auch in Wien nicht mehr

gespielt: alles blieb Bewegung, deren Rhythmik der Alte nur täglich nüancierter beschwor, alles blieb buntes und düsteres koloristisches Spiel, nur daß der Alte die farbigen Nuancen täglich rhythmischer zu ordnen vermochte, alles eine gesteigerte Harmonie von Farbe und Form, die oft schon Wunder schuf, wenn ein paar wie absichtslos verstreute Schimmer eine halbvergessene Szene plötzlich in blendender bedeutungsvoller Helle zeigten. Keiner hat es so gut verstanden wie Franz von Dingelstedt, Unbeachtetes hervorzuholen, Schlummerndes zu wecken, Unscheinbares zu unterstreichen und dann unerwartet in Wirkung zu kehren, keiner hat es verstanden, gewandter die vom Dichter vielleicht vergessene, gleichgültig gefaßte oder unterschätzte technische Bemerkung selbst zu erfinden, die Szenerie an sich berauschender vor dem verblüfften Parket zu entfalten, eine Dichtung tiefer in stimmungsvolles Dunkel zu tauchen. Immer ist das eine Epitheton Dingelstedt die Hauptsache geblieben: stimmungsvoll — es war die Losung. Laubes Kunst war ihm fast fremd. Schauspieler erziehen, in ihrer Mitte selbst auf heißen Proben schaffen, heftig auch eine Geste nur, ein Wort nur tadeln, das noch nicht rein zu Ende klang: davon hat Dingelstedt wenig gewußt. Er haßte gleich Laube das Herausspielen aus dem Ensemble, aber nur darum vielleicht, weil um des übergroßen Eindrucks künstlerischer Einzelleistungen willen die Folie des Ganzen, die ihm keine Folie war, nicht verblassen sollte. Ihm galt im Grunde die schöne Geste gleich, wenn nicht auch noch der Ärmel eine Schönheit wies.

Dem „angeborenenen Hang zu Massenentwicklungen und Massenwirkungen" hatte Dingelstedt vorerst in der Oper frei die Zügel schießen lassen. Dort mochten streitende Helden immerhin ihre Rollen minder geistreich führen, wenn nur die Ritterrüstungen reichlich blitzten, die Schwerter kriegerisch klirrten und wilde Bärte durch halbgeöffnete Visiere drohten. Erst aus der Oper hat Dingelstedt den ganzen bombastischen Massenapparat in das Schauspiel hinübergenommen und oft mit der gleichen Sorglosigkeit verwendet. Denn er hatte nicht die historische Treue Georgs von Meiningen, der sich in besonderm Handschreiben an seinen Regisseur etwa die Bewaffnung der Bauern im „Tell" als „überhaupt zu ritterlich" verbitten konnte und dann die allzu vielen Schwerter historischer durch „Dreschflegel, Morgensterne und dgl." ersetzen ließ, hatte auch nicht den überzeugten Ernst Richard Wagnerscher deutscher Phantasie, der kein Mittel gut genug war, das Heiligtum ihres Theaters zu verklären, dem ja alle Künste in voller Harmonie dienen müßten Wenn Dingelstedt in vielen dunkeln oder heißen hellen, unerhört starken und anspruchsvoll drängenden Farben überwältigende Bühnenbilder wollte erstehen lassen, verschwendete er wie Hans Makart, der der gleichen Zeit in Wien mit der gleichen Orgiastik die Köpfe verdrehte. Aber nicht erst Makart inspirierte Dingelstedt: er brachte die Üppigkeit der Farben, die

lodernden Effekte schon selbst mit; Makart inspirierte nicht, Dingelstedt war die Parallele. Der eine gab Triomphalgemälde, die einen Saal oder einen Porticus schmückten, der andre stellte sie auf die Bühne. Und wir wissen, daß auch Makarts beste Farben heute verblassen, daß Risse und Sprünge sich heimlich rasch in seine Bilder schlichen, daß die Mischung seiner brennenden Farben nicht immer die sorgfältigste war. Und hier wird die Parallele zu Dingelstedt vielleicht am schärfsten. Auch er mischte nicht immer seine Farben voll Sorgfalt, wenn sie im Augenblick nur blendeten. Nur daß er, der Theaterroutinier Dingelstedt, die flüchtige Art besser zu rechtfertigen vermochte. Seine Gäste saßen noch nicht in den kleinen Sälen, deren gewollte Intimität schonungslos szenische Schwächen, dekorative Mängel aufdeckt. Er besah Dekoration, Gruppierung und Aufzüge, die im grellen Rampenlicht standen und vorüberglitten, am liebsten vom letzten Rang aus, und, blieb er auch dann entzückt, dann mochte es schon hingehen, daß dort unten auf der Bühne, sah man ganz scharf zu, nicht überall die Einzelheit stimmte. Daß er im Bühnenbild der „Braut von Messina" aller Topographie zum Trotz nicht den Ätna mit den gleichen Effekten anbringen konnte, durch die schon Aubers Textdichter ihm imponiert hatte, blieb ihm ein „nagender Kummer". Und ging es nicht gerade um solch einen Ätna, dessen Stilwidrigkeit keiner übersehen hätte, dann war er allezeit schnell bereit, sich von ähnlichem Kummer skrupellos zu befreien.

Shakespeare war sein Bekenntnis. Seine Dramen in Vollendung zu spielen, blieb ihm ein ruhmwürdiger Ansporn bis ans Ende. In München hatte er eine Einrichtung von Shakespeares „Sturm" versucht — zu eigener Unzufriedenheit: „Ich steckte bei dem münchner Versuch einem meiner ersten Shakespeare-Revivals, noch tief in Ballet und Opern-Beiwerk. Die Exposition, das herrliche Gespräch an Deck des Königsschiffes, war ersetzt durch ein Paradestück des Malers und des Maschinisten, mit Orchestermusik; der Ariel in eine singende und rezitierende Person gespalten; die Nixenwirtschaft, mit Versenkungen und Wolkenflügen überladen, ungebührlich in den Vordergrund geschoben." In Weimar hatte Dingelstedt dann Shakespeares „Historien" gebracht und in Wien endlich die „Shakespeare-Woche", von der sein Nachlaß-Ordner, der alte Rodenberg, mit ehrlichem Stolz auf den berühmten Landsmann in seinem primitiven Deutsch sagt, daß sie „gewissermaßen den Höhepunkt seiner schöpferischen Tätigkeit auf diesem Gebiet bezeichnet." Schöpferisch: denn unaufhörlich hat Dingelstedt sich an Shakespeare-Bearbeitungen versucht, in denen er freilich aus eigenem manches zu Shakespeare zu geben wagte. Und seine stete Neige für Lessings „großen Briten" ist durchaus nicht zufällig: kein Dichter vermochte ihm so sehr bunte Bewegtheit der Szene zu bieten, wie gerade Shakespeare, der eine Tafel mit der Aufschrift „Ein Garten" oder „Der Palast des Königs"

vor sein Parkett hängte: kein Dichter hat so viel Menschen auf die Beine gebracht, wie gerade Shakespeare, der Charakter- und Zeiten-schilderer, der überdies der Geister nicht entraten konnte, weil er ihrer, um ein Wort von Franz Servaes zu gebrauchen, „zur poetischen Be-leuchtung", zu elementarer Stimmung bedurfte. Romantischer Sinn hatte von je der Betätigung an Shakespeare die Fülle. So durfte auch Dingelstedt romantisch, so durfte er phantastisch sein, so sehr er nur wollte. Und uns mag es dabei gleichgiltig bleiben, ob diese Romantik und Phantastik in ihm von vornherein zu dem Briten drängte, oder ob erst der Brite selbst beide in ihm erweckte.

Romantik und Phantastik . . . Man kennt die kleine hübsche Ge-schichte, die berichtet, wie der Burgtheaterdirektor Laube und der münchner Intendant Dingelstedt freundschaftlich einmal bei einander saßen. Laube hat damals die große gute Rede über die Ziele des Theaters ganz un-gestört vor Dingelstedt halten können, denn der sagte am Ende seelen-ruhig nur: „Mir scheint gar, Sie nehmen die Sache ernst" . . . Im Grunde war Dingelstedt, forscht man seinen Aufzeichnungen nach, doch ein nüchterner Praktiker. Er hatte nicht die feine Witterung, die Laube das schauspielerische Genie in plumpen Anfängen erkennen ließ. Er hatte auch nicht die ideale Schulmeisterzähigkeit, die es Laube verstattete, ein ungebärdiges Publikum mählich an mißliebige Künstler zu gewöhnen. Aber eines hatte Dingelstedt: daß er mit Größen rechnen und alle im Verein zu beispiellosem Glanz verwenden konnte. Vor allem darin war er der nüchterne Praktiker, daß er sich auf dem Papier vorrechnen konnte, wie Emil Devrient aus Dresden, Hendrichs aus Berlin, Anschütz und die Rettich aus Wien und andre noch an einem münchner Abend sich ausnehmen müßten: ein Praktiker im Kombinieren und Arrangieren. Und daß ihm auch die Kassenrapporte stimmten, wie wenigen Direktoren, daß er immer, wenn schmale Einnahmen aufzubessern waren, rechtzeitig verstand, ein Repertoire zurechtzuschmieden, um das die Menge sich balgte, beweist erst recht nichts wider seinen praktischen Verstand. Vielleicht floß auch sein ganzes Theatertalent, das ein vorwiegend dekoratives war, aus der einen schätzenswerten Gabe, alle Dinge an ihren rechten Platz zu stellen, keines zu vergessen, alle in den besten Werten auszunutzen. Über Mangel an Erfolg hat er sich denn auch nie recht beklagen können: „Wie Franz Dingelstedt seine Mission im großen Stile auffaßt, das hat er durch seine Shakespeare-Abende bewiesen, an denen er die Zuschauer an die Bänke fesselte, daß sie eine Woche lang atemlos lauschten. Man hat diesem Wagstück das ungünstigste Prognostikon gestellt, der Erfolg strafte die falschen Propheten Lügen." Und wenn die Kritiken nicht ge-rade ein Referent der Ultramontanen schrieb, die den „Ausländer" haßten, hat es Dingelstedt in dem gleichen Ton fast bis an sein Ende gehört.

Karl Fr. Nowak

Rundschau

Der Betrug im Theater

Seitdem ich Nr. 20 der Schaubühne gelesen habe, bin ich in Angst. Soviel frische, hoffnungsvolle und begeisterte Jugend — und alle im Gefängnis und unter Umständen im Zuchthaus. Und das hat mit seiner Sünde der Dr. Beradt getan. Allen nämlich, die seinen Worten in dem Artikel „Der heimliche Eintritt" trauen, und die mit Vermeidung der Hof- und Stadttheater sich Stehplätze gegen Entgelt an den Logenschließer beschaffen, droht die mich ängstende Gefahr. Da muß man die warnende Stimme erheben. Also höre, ahnungslose und begeisterte Jugend, laß ab von der Sünde, denn sie ist nebenbei, trotz Dr. Beradt, doch stets strafbar, und zwar als Betrug.

Der Vorkämpfer des heimlichen Eintritts gibt zu, daß die Irrtumserregung vorhanden ist, die § 263 St.G.B. vorsieht. Er verneint die Vermögensschädigung, weil der Direktor im Glücke seines ausverkauften Hauses doch so viel erlöst habe, als irgend möglich. Übersehen ist dabei, daß die Verweigerung des heimlichen Eintritts die Enthusiasten bewegen könnte, noch eine Mark zuzulegen, um zunächst noch freie, teurere Plätze zu bezahlen. Übersehen ist ferner, daß der Abgewiesene, wenn er wirklich seine Diva in einer Rolle sehen will, sich bemühen wird, zur Wiederholung dieser Aufführung rechtzeitig an der Kasse sich zu versorgen. In beiden Fällen ist der Theaterdirektor geschädigt. Und auch abgesehen davon wird es keinem Juristen schwer fallen, stets dann sich eine Vermögensschädigung vorzustellen, wenn jemand einen (dem Direktor) nicht bezahlten Platz benützt und auf ihm teilnimmt an seinem Werk (im juristischen Sinne). Der Direktor hätte das Recht, einen Entgelt zu fordern, wenn jemand, sei es auch per nefas, der Vorstellung beiwohnt. Kein Zivilrichter würde den Anspruch abweisen, wenn der Theaterunternehmer auf den Betrag eines Stehplatzbillets klagte. Also ist er um diesen Betrag geschädigt.

Aber, sagt Herr Dr. Beradt, der Enthusiast zahlt ja die Summe dem Logenschließer, folglich ist er nicht bereichert, und das wäre zum Tatbestand des Betruges erforderlich. Das Gesetz ist leider andrer Ansicht. Denn es bestimmt, daß jemand betrügt (von anderm abgesehen), der sich oder einem andern einen rechtswidrigen Vermögensvorteil verschafft. Und daß der andre, der ungetreue Logenschließer nämlich, den Obolus zu Unrecht erhält, bedarf keiner Erörterung.

Also Betrug, nicht nur Sünde ist der heimliche Eintritt. Oder vielleicht nur Betrug, wenn man amoralisch veranlagt ist. Jedenfalls eine nicht ungefährliche Angelegenheit und wohl geeignet, in böse Konflikte zu versetzen. Ängstliche Gemüter mögen lieber dem lockenden Logenschließer fern bleiben. Er ist eine Mittelsperson des Staatsanwalts. Der Direktor dagegen, der nur Geschäfte machen will, und dem an kunstbegeisterter Jugend nichts liegt, ist besser daran. Wenn die Darbietungen auch noch so wenig den Erwartungen und Preisen entsprechen — er ist kein Betrüger. Und zum Trost kann nur eines dienen. Wenn man einer solchen Vorstellung vor Schluß, mit Drangabe des entsprechenden Teiles des Eintrittsgelds, schaudernd entflieht, so macht ein solcher „heimlicher Austritt" — wenigstens nach dem heutigen Standpunkt der Gesetzgebung — nicht strafbar.

Dr. R. O. Frankfurter

Die Verlüderung in der Theaterreportage

Die Diskussion über die „Verrohung in der Theaterkritik" ist ja nun wohl geschlossen. Das Pathos, mit dem sie geführt wurde, war schon deshalb etwas komisch, weil siebzig Prozent der deutschen Zeitungen gar keine „Kritiker" für das Theater haben. Woher sollten sie auch plötzlich in so großer Zahl kommen, die Männer, die wahrhaft berufen sind, künstlerische Erlebnisse in analytischer Form zu reproduzieren? Etwa siebzig Prozent der Presse läßt die Theaterrubrik von Berichterstattern füllen, die auch dadurch noch lange nicht zu berufenen und gebildeten Kritikern werden, daß sie ihrem Rapport ein Wort über ihren persönlichen Eindruck von der Sache anheften. Das tut jeder Reporter eines Radrennens auch. Deshalb muß man aber noch nicht das Wort „Kritik" bemühen, welches das geistige Element ausdrückt, in dem Genies wie Lessing und Hebbel lebten. Ob diese Berichterstatter roh oder sanft, blutig oder ölig schreiben, hat mit dem Wesen der Kritik herzlich wenig zu tun. Hingegen muß man von ihnen, wie von jedem ordentlichen Reporter, verlangen, daß ihre Berichte einigermaßen zuverlässig und ordentlich sind. Das ist keine geisteswissenschaftliche Angelegenheit (wie die Fragen der rechten Theaterkritik), aber eine journalistische Aufgabe von immerhin nicht ganz geringer sozialer Bedeutung. Leider wird auch diese bescheidene Pflicht des Berichterstatters für Theatersachen in Blättern von großer Verbreitung mit erstaunlicher Unzulänglichkeit erfüllt. Die Verlüderung in der Theaterreportage scheint mir ein ernsthafteres Thema als die angebliche Verrohung in der angeblichen Theaterkritik. Zur Würdigung dieser Verhältnisse bietet die Offenbach-Aufführung im Neuen Theater einige hübsche kleine Beiträge.

Die „Welt am Montag" z. B. bringt einen Bericht, in dem es heißt: „Das vierte und letzte Bild konnte ich mir leider nicht mehr ansehen. Wenn es die Heiterkeit des zweiten Bildes noch einmal wachgerufen haben sollte (!), muß (!) von einem sehr gelungenen und lustigen Scherz berichtet werden." Ich möchte einmal sehen, was Publikum und Verleger zu einem Sportberichterstatter sagen würden, der ganz einfache erklärt, die letzte (vielleicht wichtigste) Nummer des Renn-Programms habe er nicht mehr mitansehen können; wenn sie aber den Verlauf der ersten Nummer genommen habe, so . . . . Welch glücklicher Beruf, in dem man zur Erfüllung seiner bezahlten Pflichten einfach keine Zeit zu haben braucht! Unglücklicherweise geht aus den Berichten sämtlicher ordentlichen Reporter hervor, daß die zweite Hälfte des Abends ein völlig verändertes Bild zeigte, daß sie nämlich heillose Langeweile verbreitete, nachdem die erste tatsächlich helle Lustigkeit geweckt hatte. Herr Schlaikjer, der sich gegen die Rüge solcher „Bagatelle" wahrscheinlich hinter seiner Würde als „Kritiker" verschanzen wird, zählt sodann ohne irgend ein wertendes oder charakterisierendes Beiwort hintereinander acht Schauspielernamen her als „am Erfolg beteiligt", und er schließt sein Werk mit dem Satz: „Über ihre (Eurydices) gesangliche Leistung darf ich so wenig urteilen, wie über die scheinbar ganz brillanten Leistungen des Orchesters unter Professor Preß." Nicht etwa nur jeder Besucher der Vorstellung, sondern jeder, der einen Blick auf die Litfaßsäule wirft oder eine der zahlreichen Vornotizen über diese Aufführung gelesen hat, weiß, daß nicht Herr Preß, der ein Geigensolo ausführte, sondern der bekannte Komponist Oscar Fried

das Orchester dirigierte. Der Berichterstatter für Theater braucht solche Äußerlichkeiten natürlich nicht wissen. Dem Lokalreporter aber, der aus einen Beinbruch in der Genthinerstraße einen Einbruch in der Gitschinerstraße machte, würde man unfehlbar die Kundschaft entziehen.

Weniger auffällig, aber noch pikanter ist eine Leistung im Bericht des „Lokalanzeigers" über dieselbe Aufführung. Da steht der Satz: „Gesanglich wie im Spiel sehr Gutes gab Herr Moissi, der ja (!) von der Operette herkommt, als Pluto." Das Pikante an dem Sätzchen ist das „ja", das hier die Rolle des bekannten „bekanntlich" vertritt, mit dem arrogante Spezialisten Dinge, die naturgemäß nur ihnen bekannt sind, auf das profanum vulgus niederträufeln. Ganz zufällig weiß ich nun, daß Herr Moissi nie in seinem Leben bei der Operette gewesen ist; kein Mensch, der ihn und sein Organ kennt, wird auf diese Annahme verfallen. Gleichfalls ganz zufällig kann ich aber erklären, wie Herr Philipp Stein zu seiner Behauptung kommt Die Direktion des Neuen Theaters hatte nämlich für die Darstellung des Pluto ursprünglich den ausgezeichneten Charakterkomiker einer andern Bühne in Aussicht genommen, der in der Tat seine Karriere bei der Operette begonnen hat und noch heute eine sehr schöne Gesangsstimme besitzt. Da dieser aber in seinem Ensemble nicht abkömmlich war, fiel der Pluto Herrn Moissi zu. Von jenem ersten Projekt muß nun der lokalanzeigersche Lessing was haben läuten hören. Sein Gehirn konnte er unmöglich mit der Aufnahme der beiden Namen belästigen, und so übertrug er munter und mit Kennermiene auf den wirklichen Darsteller, was für den projektierten paßte. Auch dies ein Verfahren von einer Lüderlichkeit, wie sie einem Reporter in andrer Materie nicht so leicht hinginge. In der Rubrik „Theater" aber leiten Journalisten, die von den Aufgaben des Ästhetikers nicht eine erfüllen, aus dem Titel „Kritiker" das sehr zweifelhafte Recht her, ihre einfachen Reporterpflichten auf die leichte Achsel zu nehmen.

Fero

Goethes Faust und Lohses Lilac Eau de Cologne

Unter dieser Spitzmarke schreibt Worble in der „Gegenwart":

Ich ging wieder einmal, wie alljährlich zu Ostern, zu Faust. Nicht in das Schauspielhaus, nur zu Kroll. Dorthin hatte nämlich Exzellenz von Hülsen Exzellenz von Goethe ausquartiert, weil der große Dichter Oskar Blumenthal im Schauspielhause ihm und sich den „Schwur der Treue" leistete. Gott, nun ja: Faust! Wer geht denn noch heute zu solch altem Schmarren wie Faust! wird sich Exzellenz von Hülsen gedacht haben. Und er wird sich weiter gedacht haben, daß auch sein Kollege Hoftheaterintendant Exzellenz von Goethe im selben Falle dem exzellenten Blumenthal den Saal, dem so gar nicht exzellenzlichen Faust aber den Stall angewiesen hätte. Nun es gibt noch immer genug sonderbare Schwärmer, die unbegreiflicher Weise den Faust im Stall einem Blumenthal im Saal vorziehen, und leider gehöre auch ich zu diesen literarisch so rückständigen Individuen. Ich ging also zu Faust, und ich habe es nicht bereut. Denn ich ward gewürdigt, die Anfänge einer ganz neuen Epoche der Schauspielkunst zu riechen! Jawohl zu riechen: Goethes Faust mit Lohses Lilac Eau de Cologne! Da gibt es gar nichts zu lachen! In dieser Verquickung liegen die verheißungsvollen Keime einer überhaupt nicht abzusehenden Entwicklung der dramatischen Kunst. Jawohl der dramatischen Kunst! Allerdings, Flieder

ist nicht ganz angebracht bei einer Faustparfümierung. Es könnte um Ostern doch nur Treibhausflieder sein, und Primeln-, ja selbst Maiglöckchenparfüm wäre wohl passender. Aber welche Perspektiven sich hier der dramatischen Kunst und der Parfümfabrikation eröffnen! Man denke sich Schillers „Tell" und Apfelparfüm, oder „Wallenstein" und destillierte Hippursäure, Shakespeares „Macbeth" und Blutodeur durch das ganze Parkett hin, oder Verdis „Traviata" und in allen Rängen Houbigantsches „Ideal"! Wie das Stimmung gibt, wie das zu riechendes Milieu schafft! Das Publikum wird, ob es will oder nicht, Kollege Ph. St. vom L.-A. sagt so schön: „in den Bann der Dichtung gezwungen"!

. . . Ja so, was den Anlaß zu diesem Dithyrambus gab?! Die einfache Tatsache, daß seit einiger Zeit die Theaterzettel in den „Königlichen Theatern" — auf wessen Veranlassung, weiß ich nicht zu sagen — parfümiert werden. Mein Faust-Theaterzettel duftet — der Leser verzeihe mir den herben Euphemismus — noch heute nach Lilac Eau de Cologne. Ich persönlich bin ja freilich eher für Pinaud und Atkinson als für Lohse und Leichner. Aber das ist eben bloß Geruchssache. Zweifellos kann diese Parfümierung der Theaterzettel, muß sie sogar ungeheuer erzieherisch wirken, und wir sind Exzellenz von Hülsen zu heißem Dank verpflichtet, daß er in so genialer Weise die Initiative ergriff. Er wird keinen angenehmen Stand haben. Gewiß wird es Nörgler geben — wo gibt es die nicht? — die es ihm zum Vorwurf machen, daß sie Flieder-Eau de Cologne riechen müssen, wo sie Maiglöckchen riechen wollten und weiß ich, was sonst noch. Aber möge er sich nicht beirren lassen: sein Weg ist der rechte. Um der darniederliegenden dramatischen Kunst wieder aufzuhelfen, gibt es nur einen: eben Goethes Faust mit Lohses Lilac Eau de Cologne, Schillers Wallenstein mit Hippursäure zu verquicken.

Jüdisches Theater

In seinem neusten Buche: „Americana" hat Karl Lamprecht die Eindrücke einer Reise durch Kanada und die Vereinigten Staaten aufgezeichnet. In dem Abschnitt „Frömmigkeit" schildert er einen Besuch im jüdischen Theater.

„Man gibt vor dicht gedrängtem Publikum, das alle Ränge füllt, in Jiddisch-Deutsch ein Stück, das in Südrußland spielt: ‚Der Liebe Kroft'. Ich freue mich, daß ich den mit hebräischen Typen gedruckten Theaterzettel lesen kann: die erste praktische Anwendung früher erworbener Kenntnisse. Das Stück beginnt; man spielt vorzüglich; der Inhalt ist ernst: schwere sittliche und religiöse Probleme. Und mit welch heiligen Feiertagsmienen lauscht das jüdische Publikum: alte ergraute Gesichter, manch eines mir dem Typ nach vom Brühl in Leipzig bekannt, manch junge Physiognomie, deren Träger schwerlich, gleich den Alten, Galizien, Rumänien, Kleinrußland, die Ursprungsgebiete des New-Yorker Halbasien, gesehen hat. Die Stimmung wird immer ernster, gespannter; einige junge Leute, die in tragischen Momenten lachen, werden niedergezischt, müssen ihre Plätze verlassen, einer wird angespien. Und was liegt in diesem Beifall nach dem ersten Akt? Nach dem letzten, nach Mitternacht — man hatte, denke ich, um acht Uhr begonnen — weiß ich es: Erbauung, Frömmigkeit. Denn hier weht eine Luft, die das moderne Theater sonst vermissen läßt: die Luft der Einmütigkeit sittlicher Vorstellungen bei Publikum, Schauspielern und Dichter; hier gibt es keinen Unterschied in der Auffassung, der Lösung der sittlichen religiösen Fragen im Stück;

hier fehlt problematische Bemerkung und Kritik: hier ist Schauspiel noch Gottesdienst! In diesem äußerlich wenig anmutenden Raume, in einer Luft, die besser sein konnte, unter Leuten, für deren Mission im europäischen Osten als deutsche Kulturträger ich erst bei dieser Gelegenheit Respekt gewann, ist mir klar geworden, was auch hellenisches Schauspiel einst gewesen sein muß, so lange es Gottesdienst war: und dieser Eindruck steht mir in mehr als einer Hinsicht ebenbürtig neben so außerordentlichen religiösen Eindrücken wie dem des kölner Doms oder dem der erhabenen Ruinen Pästums."

Deutscher Bühnen-Spielplan

Das Register für das Spieljahr 1904/5, auf Grund der monatlichen Publikationen der Firma Breitkopf & Härtel, ist wieder erschienen. Im System hat sich nichts geändert. Die Jahre folgen sich, aber sie gleichen sich. Schon über den vorigen Band schrieben die Dramaturgischen Blätter: „Künftigen Theaterhistorikern bietet der Deutsche Bühnen-Spielplan ein unzuverlässiges Material. Stichproben erweisen Fehler aller Art. Da sich das Sammelwerk Deutscher Bühnen-Spielplan nennt, so wäre zu wünschen, daß zur Erleichterung der Arbeit künftiger Forscher auf dem Gebiet des Theaterwesens dem Titel gemäß das gesamte deutsche Theater an dem Werk mitarbeitete; alle Bühnen, alle dramatischen Gesellschaften und Vereine. Die Unternehmer aber müssen ihrem Angestellten, dem die Zusammenstellung des Werks übertragen ist, einschärfen, daß er ein der Kulturgeschichte angehörendes Buch redigiert, und daß es daher gut wäre, wenn er das Material, bevor es in die Presse geht, kollationieren wollte. Am besten freilich wäre, die Firma Breitkopf und Härtel übertrüge die Redaktion des Deutschen Bühnen-Spielplans einem auf diesem Gebiet als befähigt anerkannten Mann, der als Gewissenssache zu betrachten hätte, worin ein beliebiger Angestellter sein Brot sieht." Dem ist für den neuen Band nichts hinzuzufügen.

Ein gelehrter Theaterdirektor

„Ein gelehrter Theaterdirektor", so schreibt das B. T. — mit dem B. B. C., dem Leiborgan der neuigkeitslüsternen Theaterleute in der pikanten Einkleidung von Theaternotizen wetteifernd — „scheint in Herrn Schmieden, dem künftigen Leiter des Neuen Theaters, heranzureifen." Aber richtig, Landau polytropos weiß schon wieder viel, viel mehr über die Dissertation des gelehrten Theaterdirektors, in der dieser „die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen am kgl. National-Theater zu Berlin behandelt, eine Geschichte der Striche und Umarbeitungen, wie sie aus politischen, religiösen, höfischen und aktuellen (!) Rücksichten geboten wurden. Bei den Vorarbeiten war der Verfasser insofern von besonderm Glück begünstigt, als es ihm gelang, ein wertvolles Material aufzufinden: einen Originalbrief und viele handschriftliche Notizen und Angaben Schillers, die manche Aufklärung über verschiedene, mit der Zeit entstandene Lesart- und Auffassungsstreitigkeiten geben. ‚Besonderes Interesse dürfte die Schmiedensche Arbeit dadurch erwecken, als (!) der Verfasser eine ganz neue Quelle für den Ursprung des Motivs der Jungfrau von Orleans gefunden zu haben glaubt, indem er es aus der Bibel stammend bezeichnet: das Motiv der Jungfrau von Orleans — so erklärt Schmieden, und er sucht es in zahlreichen Beispielen nachzuweisen — ist das Simson-Motiv!" Heureka! Und kurz darauf konnte wieder Mosses

ehrgeizige Konkurrentenseele als erste dem aufhorchenden Leserkreise verkünden: „Direktor Schmieden, der künftige usw., hat gestern an der rostocker Universität den philosophischen Doktortitel erworben — wie wir zu Nutz und Frommen künftiger Theaterhistoriographen mitteilen können, mit dem Prädikat cum laude. Von den vorgeschriebenen sechs Semestern waren ihm zwei auf Grund seiner Dissertationsarbeit erlassen." (Gemeint ist: erlassen worden.) Was ist dagegen Otto Brahm, der ein nicht ganz schlechtes Buch über Kleist geschrieben hat, was Paul Lindau, der als Schriftgelehrter sogar noch erfolgreicher war denn als Theaterdirektor, was der Dichter des Weißen Rößl, der wohl gar ohne den ehrlich erworbenen Doktortitel in die Unsterblichkeit eingehen wird! Von ihrem glücklichern Kollegen las man dieser Tage schon in wiener Blättern: „Herr Dr. phil. Schmieden hat die Ausstattung für ‚Condottieri' bei Blaschke & Co. bestellt," und warte nur, balde wird es heißen: Herrn Dr. phil. Schmiedens berliner Neues Theater ....

Das leipziger Preisausschreiben

Der Verlag „Deutscher Kampf" in Leipzig bittet, den Brief des Herrn Robert Schulz (Nr. 19) beantworten zu dürfen.

„Wie die meisten großen Theaterverlagsinstitute, so beanspruchen auch wir eine Prüfungsgebühr für die uns eingereichten dramatischen Werke. Wenn Herr Schulz diesen Brauch als „Uebelstand" bezeichnet, so verkennt er erstens die dramatische Überproduktion heutzutage und zweitens ihre Minderwertigkeit. Der bei weitem größte Teil der eingereichten Stücke ist Dilettantenkram. Und es ist denn auch Tatsache, daß diejenigen Agenturen, welche keine Prüfungsgebühr erheben, die eingereichten Stücke in der Regel ad acta legen und trotz mehrmaligem Mahnen überhaupt nichts mehr von sich hören lassen. Hat der Autor dagegen eine Prüfungsgebühr entrichtet, so kann er auch in angemessener Zeit eine Kritik seines Werkes verlangen. Und die Kritik, die wir unsern Autoren schicken, besteht nicht aus zwei bis drei Sätzen, sondern aus drei bis vier Seiten. Auf alles gehen wir darin ausführlich ein, auf das Gute und auf das Schlechte, und wir geben den Autoren eine ganze Menge von Anregungen und Anleitungen. Und gerade solch eine ausführliche Kritik ist es, was die Autoren wollen, und was ihnen auch nützt. Wir können Herrn Schulz beweisen, daß dieselben Autoren uns immer neue Stücke geschickt haben, nnd daß sie immer wieder um solch eine ausführliche Kritik baten.

Um nun die Autoren anzuspornen und als neugegründetes Institut von den Autoren beschickt zu werden, zahlen wir, wie es in dem Prospekt ausdrücklich heißt. „zwei Extrapreise" für die beiden besten der bis zum ersten September eingereichten Werke. Aber von diesen Extrapreisen abgesehen, erfährt jeder Autor, auch wenn sein Stück hundsmiserabel schlecht ist, eine ausführliche Kritik und erhält sein Werk zurück. Also für jedes Zehnmarkstück hat unser Dramaturg mehrere Stunden zu arbeiten, und wir haben außer der Honorierung dieser Arbeiten auch noch die Portounkosten. Bei andern derartigen Ausschreibungen hören und sehen die Autoren nichts von ihren Werken, die sehr oft verbrannt werden. Nun möge Herr Schulz einmal die Autoren fragen, welches Geschäftsgebahren ihnen lieber ist. Des weitern geht aus dem Prospekt hervor, daß die eingereichten Werke, wofern ein Erfolg zu erwarten ist, zum Bühnenvertrieb angenommen werden, selbst wenn sie mit einem Preise nicht bedacht

werden konnten. Auch das ist bei andern Ausschreibungen nicht der Fall. Mit dieser Art der Geschäftsführung sind denn bisher auch alle Autoren einverstanden gewesen, nur Herr Robert Schulz nicht. Aber des Pudels Kern ist der: Herr Schulz meint, daß wir durch unsre Extrapreise — nur damit das Kind einen Namen habe, sagten wir: Preisausschreiben — ein „Geschäft" machen wollen. Wir können nun nötigenfalls beweisen, daß unser junges Institut bei diesem Geschäft unbedingt zusetzt. Wenn zweihundert Stücke mit je zehn Mark Prüfungsgebühr zur Konkurrenz eingeschickt würden — von vielen Autoren, von denen wir uns von vornherein sagen, daß die Lektüre ihrer Stücke nicht völlig nutzlos ist, beanspruchen wir überhaupt keine Prüfungsgebühr — so machte das zweitausend Mark. Davon gehen ab: fünfzehnhundert Mark für Preise nnd ca. siebenhundert Mark Prüfungshonorare, die wir den Preisrichtern — zum Teil Dramaturgen erster Bühnen — auszahlen. Und die Gehälter des Personals? und die übrigen Geschäftsunkosten? Und wer sagt uns, daß wir zweitausend Mark Prüfungsgebühren bis zum ersten September erhalten? Wenn uns Herr Robert Schulz trotzdem beweist, daß wir bis zum ersten September ein „Geschäft" machen können, so würden wir ihm für diese Belehrung dankbar sein."

*

In dieser Erwiderung ist zu trennen, was für die Manipulationen der Theaterabteilung ins Treffen geführt, und was gesagt wird, um das famose Preisausschreiben zu verteidigen. Es muß natürlich jeder Firma unbenommen bleiben, Geschäftsmaximen und Gebühren, die nicht gegen Gesetz und guten Glauben verstoßen, nach Belieben festzusetzen, und man kann es den Bühnenvertriebsanstalten nicht verdenken, wenn sie für die Prüfung und Begutachtung einer dramatischen Wertlosigkeit ein Schmerzensgeld erheben. Aber ist es wirklich nötig und nützlich, ein „hundsmiserabel schlechtes" Stück mit „drei bis vier Seiten Anregungen und Anleitungen" abzulehnen? Wäre es nicht ehrlicher, nur das Rückporto zu verlangen und den „Dilettantenkram" unausgelesen und ohne Beschönigung zurückzuschicken? Was ein wahrer Pfuscher ist, bleibt sich in seinem dunkeln Drang des rechten Wegs beneidenswert bewußt und läßt sich durch das begründetste Gutachten eines grauen Theoretikers nicht beirren.

Das Preisausschreiben ist nun schon garnicht zu retten. Abgesehen davon, daß der Verlag in gutem Glauben schwerlich auf nur zweihundert Einsendungen gerechnet haben kann — für den wiener Volkstheaterpreis liefen kürzlich beinah sechshundert Bewerbungen ein — bleibt die Verquickung von Prüfungsgebühren und „Extrapreisen" unter allen Umständen bedenklich. Es ist verwunderlich, daß sich der Verlag nicht auf den Bäcker beruft, der bekannt machte, daß an einem bestimmten Tage eine seiner Morgensemmeln ein Goldstück enthalten werde. Das verkappte Preisausschreiben ist, gerade heraus gesagt, nichts als eine „Auslobung" zur Anlockung von Kunden. Vor solchen Kniffen muß man den Verlag, wenn er selbst blind ist, warnen, und die gutgläubigen teutschen Dichter auch. Es ist doch wohl bezeichnend, daß man sogar die Preisrichter — warum erfährt die Öffentlichkeit ihre Namen nicht? — über diesen Zusammenhang im unklaren gelassen hat, sodaß einer von ihnen, als er den Prospekt zu Gesicht bekam, sofort zurücktrat. Er hatte sich eben nicht rechtzeitig durch den Leiter dieser Theaterabteilung, den „Dramaturgen" Robert Overweg belehren lassen. Das ist ein überaus erfahrener Praktikus, über den

die Bühnengenossenschaft nähere Auskunft geben könnte, und der soeben im Verlag „Deutscher Kampf" eine Broschüre veröffentlicht hat mit dem wundervollen Titel: „Das moderne Drama und Wie bringe ich es unter? Ein Beitrag für Talentierte und Untalentierte." Redliche Dramaturgen mühen sich, die Flut einzudämmen; aber immer von neuem stellen sich ihnen Existenzen entgegen, die im Trüben fischen wollen.

Kuhhandel

Das Literarische Echo schreibt: „Im münchner Volkstheater wurde am Ostersonntag Gerhart Hauptmanns ‚Florian Geyer' zum ersten Mal aufgeführt. Es erregte einige Verwunderung, warum gerade diese Bühne und so verspätet auf das an Schicksalen mehr denn an Erfolgen reiche Stück zurückgriff. Nun gibt ein münchner Blatt des Rätsels Lösung: der Bühnenverleger von Hauptmanns Werken (es ist die Firma Felix Bloch Erben, Inhaber Adolf Sliwinski in Berlin) habe, so heißt es, die Aufführung des ‚Florian Geyer' als Bedingung an die Überlassung von Hauptmanns ‚Elga' geknüpft, die das Volkstheater gern aufführen wollte. Also nur über des Geyers gepanzerte Leiche führte der Weg zu der treulosen Polin von Sendomir! In Fachkreisen ist es ja bekannt, daß unsre großen Theateragenturen häufig solchen Kuhhandel treiben und die Direktoren, die ein erfolgreiches Stück haben wollen, vertraglich zwingen, einen oder mehrere Ladenhüter dazu mit in den Kauf zu nehmen: es kann aber garnicht schaden, wenn ein so besonders eklatanter Fall auch einmal in größerer Oeffentlichkeit bekannt wird."

Es ist nicht nötig, festzustellen, ob die Darstellung des Falles genau den Tatsachen entspricht. Warum sollte sie nicht? Es mußte sich ein so krasser Fall ereignen, um die Gelegenheit zu geben, einmal auf diesen Krebsschaden des Bühnenvertriebs, von dem ja auch in der Rundfrage der „Schaubühne" schon andeutungsweise die Rede war, mit Fingern zu zeigen. Aber es ist sicherlich wenig treffend, wenn das Literarische Echo dazu bemerkt: „Mancher wird nun auch verstehen, weshalb so oft Stücke bekannter Autoren, die in Berlin oder Wien bei der Uraufführung durchgefallen sind, trotzdem noch geraume Weile nachher an allen möglichen Provinzbühnen auftauchen." Nicht nur, weil hier von Hauptmanns schmerzensreichster Dichtung die Rede ist, ist diese Glosse aus der Froschperspektive verfehlt; es handelt sich um Prinzipien, die das Literarische Echo nicht sieht. Auch Stücke, die in Berlin und Wien oder in Frankfurt, Hamburg, Cöln usw. durchgefallen sind, müssen noch anderswo aufgeführt werden; warum sollte es gegen das willkürlichste Urteil, das Scherbengericht, das die Majorität des Theaterpublikums ausübt, und das Verdikt einiger Theaterkritiker keine Berufung geben? Und wenn ein solches Stück einen für die Entwicklung der Literatur irgendwie bedeutungsvollen Autor zum Verfasser hat, er heiße Hauptmann oder Wildenbruch, so hat dieser Anspruch darauf, auch anderswo gehört zu werden, und das Publikum kann ebenfalls verlangen, selbst urteilen zu dürfen. Dramen aber sollen von der Bühne herab ihre Wirkung erproben, und ein künstlerisch geleitetes Theater sollte sich solchen Pflichten nicht entziehen. Wenn dennoch für den Spielplan der meisten Theater nur Geschäftsrücksichten und für die Kurse nur die Notierungen der berliner Theaterbörse maßgebend sind, so ist es ein Glück, daß es noch Gegenmittel gibt, und ein solches ist zum Beispiel das wohltätige Zwangsrecht, das der

Autor selbst bei Vergebung seiner erfolgreichen Stücke ausüben kann. Will man also den vorliegenden Fall glossieren, so kann die Tendenz sich nur gegen den wunderlichen Einfall richten, den „Florian Geyer“ mit seinen unerhörten Anforderungen an Darstellung und Inszenierung in einer Stadt wie München einer Vorstadt- und Volksbühne zu überlassen, die, wie es sich denn auch gezeigt hat, kläglich versagen mußte, da sie für die Aufgabe nicht viel mehr als den guten Willen einsetzen konnte (und vielleicht nicht einmal den). Der Vertreter Hauptmanns mußte in der Tat, wenn er nicht auf gleiche Weise die Hofbühne zwingen konnte, lieber auf eine derartige geschäftliche Ausnützung seines Rechts verzichten. Denn den höhern Interessen seines Mandanten hat er damit schlecht gedient. Und hier ist eines der Momente, die am meisten bei Erwägung der Frage, ob sich die Autoren nicht besser selbst, d. h. durch eine eigene Organisation vertreten sollten, in die Wagschale fallen.

Orpheus in der Unterwelt

Wozu der Lärm? Zwanzigmal reicht nicht, daß ich in der vorigen Woche von hochroten Köpfen angehalten wurde, ob ich denn .. und ich müßte doch .. und so etwas wäre noch nicht .. und wenn ich da nicht loslegte ... Ich will gleich bekennen, daß es mir schwerlich gelingen würde, vor einer noch so schlechten Offenbach-Aufführung pathetisch zu werden, mit der ein verdienstvoller Direktor Mitte Mai die ruhmreiche Leitung eines strengliterarischen Theaters beschlösse. Nun war aber die Aufführung, die ich sah — die siebente — weit davon entfernt, schlecht zu sein. Ich habe mich, mit einer Menge Menschen, köstlich amüsiert und nur einen von den Übelständen gefunden, die man mir in so beweglichen Tönen geschildert hatte. Die Vorstellung dauerte nicht vier, sondern drei Stunden, schlich also nicht, sondern hatte das richtige Tempo; die Besetzung war, mit ganz unwesentlichen Ausnahmen, die gleiche wie am ersten Abend; Herrn Pserhofers Einfälle waren äußerst sparsam in den alten Text gestreut und verdienten meist das Gelächter; Hans Pagay Styx sang nicht unaufhörlich geschmacklose Dinge, sondern war nach den drei weltberühmten Strophen seines Auftrittsliedes durch keinen Applaus zu einer Zugabe zu bewegen. Was bleibt? Daß er eben nicht „sang“, daß viele andre auch nur so sangen, wie es von Schauspielern allenfalls zu verlangen ist, und daß darunter die zweite Hälfte, die mehr auf Gesang gestellt ist, zu leiden hatte (wenngleich es hier Chöre gab, wie ich sie noch an keinem Operettentheater gehört habe). Die Größe des musikalischen Mankos mag nächstens ein Fachmann ermessen. Als Laie habe ich mich köstlich amüsiert und kann die Vorstellung mit dem besten Gewissen empfehlen. Dabei will ich nicht vergessen, einige Aufmerksamkeit auf die Dame Venus zu lenken. Unsre Zeitungen sind so feinfühlig und so auf den Schein der Unabhängigkeit erpicht, daß sie sich gescheut haben, die Tochter oder etwas ähnliches von Arthur Levysohn, dem Chefredakteur des Berliner Tageblatts, mit dem gehörigen Nachdruck zu loben. Das ist unrecht, und wenn nirgends sonst, dann soll wenigstens hier gesagt werden: wer Silvia Meyersberg als Venus gehört und gesehen hat, der hat etwas Unvergeßliches erlebt und ist in der frommen Überzeugung befestigt worden, daß bei Gott kein Ding unmöglich ist.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Henrik Ibsen †

Ein schweigsamer Mann ist ein stummer Mann geworden. Völlig vollendet liegt der ruhende Greis, der Sterblichen herrliches Muster. Aber sein Wesen und sein Werk gehen über Irdisches hinaus. Es war viel, daß er die alte Schönheit nicht länger schön, die neue Wahrheit nicht länger wahr glauben konnte; daß er von allen Lebenslügen oder Idealen die Hüllen reißen mußte; daß er für ernste Menschheitsfragen den Boden neu bereiten half. Es war mehr, daß ihm gelang, die ganze geistige und sittliche Entwicklung seiner Zeit zu Kunst zu verdichten: zu romantischen Tragödien von unerschöpflichem Reichtum, zu modernen Dramen von unerbittlicher Folgerichtigkeit, zu mystischen Gebilden von unergründlicher Tiefe. Es war unheimlich, daß er die Stärke besaß, auch den furchtbaren letzten Gerichtstag über sich auf freiem Markt zu halten und selber die Illusionen zu vernichten, die er erst geschaffen hatte. Das Größte aber war und ist und bleibt sein Leben. Ein Leben von ungeheurer Willenskraft und rätselhafter Zielbewußtheit, von unbeugsamem Künstlerstolz und erschütternder Entsagungsfähigkeit. Der dieses Leben lebte, war ein Märtyrer. Der dieses Leben beschloß, ist ein Triumphator. Vale, Caesar imperator. Dein Grab ist gegraben, Dein Sarg bestellt. Wenn sich das Grab geschlossen hat, wollen wir zu fassen suchen, wen wir bestattet haben. Am offenen Sarge ziemt es, zu verstummen und im Innersten zu fühlen, daß unsre Zeit ärmer geworden ist, und daß es eine Lust weniger bedeutet, in ihr zu leben.

Die Vollendung

(Totenmesse zum 23. Mai 1906)

Als nun Peer Gynt von Troll und Wicht entronnen,
den Weg auf jenen stillen Wiesen ging,
an deren Horizont die Sonne hing,
als hätten Tag und Nacht noch nie begonnen —

Da kam, wie hergespiegelt aus dem Licht,
ein heller Doppelgänger ihm entgegen,
da sah er nahn sein eigen Angesicht,
klar überglüht von jener Sonne Segen.

Da kams, daß er sich selber Schatten schien
zu dieses andern lichten Wirklichkeiten,
und sehnend mußt er seine Arme breiten,
und seine beiden Hände grüßten ihn.

Und jener sprach: „Mein Bruder aus der Nacht,
mein lichtgeschenkter Freund, sei mir gesegnet.
Du hast so wunderlichen Weg gemacht,
wir sind uns unten nimmermehr begegnet.
Doch fühlt ich köstlich deine Traurigkeit
in meinem Glück, dein Zorn gab meinem Lachen
die rechte Kraft, dein Träumen war mein Wachen
und deine Sehnsucht meine Seligkeit.
Ich weiß, dein wildes Leben war ein Schrei'n
nach meiner Helle — Freund, in dieser Stunde
wird dir ein tiefes Wunder offen sein:
Ich war nur hell auf deinem dunkeln Grunde."

Still neigte sich zum Kuß der Lichtentsandte.
Wie sich die beiden in die Augen sahn,
da ging ein Dröhnen durch den Wiesenplan.
Klar stand das Licht, das Tag und Nacht nicht kannte.

Da wuchs der Schatten in das Licht hinein,
Licht rang, in dunkler Tiefe zu verschwinden . . .
Und — Gott stand auf aus diesen hohen Zwei'n:

Es war ein herrlich Pfingstenwiederfinden!

Julius Bab

Über das Ausstattungswesen

Das Theater ist eine Welt, wo die Kunst das Äußerste wagen kann. Das Unwirkliche wird hier zur Wirklichkeit, das Ungewöhnliche ist das Selbstverständliche. In dieser Welt des Scheins können in leichten Gebilden und schmiegsamen Materialien die neuen künstlerischen Gedanken und Stimmungen hervorgezaubert werden, ehe sie im Alltag in der Welt des Seins in festern Stoffen wiederkehren, Schicksal oder Gewohnheit werden. Das Theater der Kunst geht den Ereignissen voraus oder führt sie herbei.

Ein solches künstlerisches Theater kann aber nur unter sehr glücklichen Konstellationen zustande kommen. Es existiert eigentlich bloß stückweise, nicht als Ganzes, sondern als unzusammenhängende Teilexistenzen, hier als ungewöhnliche Bühnendichtung, die keinen ebenbürtigen Ausstattungskünstler findet, dort als schöpferische Ausstattungskunst, die keine Bühne findet, da als neuartige Theaterbaukunst, die keinen Besteller findet. Der vollendete Schauspieler ist die Puppe. Der lebende Schauspieler in gleicher Vollendung hat sich kaum noch entpuppt. Bei jeder gewöhnlichen Einzelleistung ergänzt sich in der Idee das Fehlende zu dem künstlerischen Theater, das diese Aufgabe erfüllt. Man muß an solch ein ideales Theater, auch wenn es nicht wirklich vorhanden ist, denken können, um zu ermessen, wie schlecht unser bestehendes reales Theater ist, und wie hoch die Besserungsversuche im einzelnen oder im ganzen anzurechnen sind.

Vielleicht kommt eine Zeit, die ein allgemeines Bewußtsein von dem tiefen künstlerischen Verfall des heutigen Theaterwesens trägt. Das Merkmal des heutigen Theaterwesens besteht darin, daß reale Erscheinungen oder Gegenstände mit uneigentlichen Mitteln nachgebildet werden. Wir ertappen die Regie jeden Augenblick auf einer plumpen Lüge. Wir sehen Architekturen, Quadermauern, aber schon an dem leisen Erzittern und Schwanken erkennen wir die bemalte Leinwand; ist es ein Wald, so belehrt uns die ersichtliche Körperlosigkeit, daß es Kulissen sind; tritt der steinerne Gast auf, so weicht das Grausen bald der Enttäuschung, wenn die Brustbewegung beim Singen bekundet, daß die steinerne Gestalt Maskerade ist. Es wirkt wie schlechte Illustrationen. In der Phantasie sieht alles viel wahrscheinlicher aus. Selbst der Sonnenuntergang, das Mondlicht stimmt nicht. In der Natur ist es ganz anders. Die Bühnenwirkung fällt sofort aus der Rolle, wenn man scharf hineinsieht. Der Regisseur, der über die Schablone hinausstrebte, versuchte nun, soweit es in seinem Machtbereich lag, den Realismus der Bühne zur Konsequenz zu führen, was namentlich historischen Stücken zugute kommen sollte. Spielte ein Stück in der Biedermeierzeit, dann

konnte man echte Biedermeiermöbel in trefflichster räumlicher Anordnung sehen, in Macbeth erfüllt sich die Prophezeiung, indem ein wirklicher Wald sich der Burg nähert, ja die moskauer Künstler bringen ein ganzes Museum echter, kostbarer Gewänder, Stickereien, Gerätschaften, Schmuckstücke aus der Zeit, in der das Stück spielt, auf die Bühne. Die ungeheure Kostspieligkeit läßt nur in wenigen Fällen eine Vollendung zu, die aber immerhin als Ziel gilt und ein Nachstreben erweckt. Aufwand, historischer Sinn, Sammlergeist und Gestaltungskraft, wenn sie vereint wirken, schaffen auch in dieser Richtung Wertvolles; ich denke an Reinhardts Bühnen und an das moskauer künstlerische Theater. Das Theater wird immer mehr ein lebendiges Museum. Es will nicht nur den Stil und die Echtheit der Realien einer gewissen Zeit und Kulturgeschichte treffen, es will auch im Spiel, in Haltung, Worten, Leidenschaften ein ganzes Museum solcher liquiden Werte erschließen, und macht den Schauspieler zum scharfsinnigen Kustoden über die darstellerischen Mittel. Der Bühnenkünstler schließt sich auf diesem Wege immer mehr der Natur an; er beobachtet die Wirkungen des Lichts, der Farbe und sucht sie aus der Wirklichkeit auf die Bühne zu übertragen, er bemüht sich um die naturalistische Wahrheit ebenso, wie er um die Materialechtheit und um die historische Treue bekümmert ist. Die Bühne wird immer mehr ein Ausschnitt des wirklichen Lebens, des gegenwärtigen oder des vergangenen. Unter der Herrschaft des Naturalismus wird die Darstellung immer naturwirklicher und infolgedessen der Darstellungskreis immer enger. Das ist der Grund, warum die dichterischsten Werke, die über den Rationalismus hinausgehen, immer schlechter gespielt werden. Maeterlincks mystische Spiele sind auf unsrer naturalistischen Bühne nicht darstellbar. Die Entwicklung scheint hier abgeschlossen, und kein Weg führt aus dem Ring heraus. Die dramatische Produktion neigt angesichts dieses augenscheinlichen Abschlusses zur Wiederholung. Sie schafft für die Voraussetzungen der bestehenden Bühne und wagt nicht den Flug über Formen hinaus, die über kurz oder lang wieder zu Formeln erstarrt sein werden.

In der Tat aber gibt es auch hier keinen Abschluß. Da und dort, in jenen künstlerischen Einzelexistenzen, die zur Annahme eines idealen Theaters berechtigen, lebt ein Licht und zeigt, daß dennoch ein Weg ist, der weiterführt. Es stellt sich nämlich im Verlauf eines radikalen Bühnennaturalismus heraus, daß die Natur gar nicht nachgeahmt werden kann. Kein wirklicher Wald kann auf der Bühne wachsen, keine Steinarchitektur kann hier errichtet werden, Sonne und Mond sind nicht echt, und selbst Möbel, Kostüme und Gerätschaften müssen in den meisten Fällen in mehr oder weniger schlechter Imitation hergestellt werden. Eine falsche Echtheit, das wird die Hauptsache bleiben müssen, wenn auch die Ausstattung im einzelnen über fatale Surrogate hinauszukommen

trachtet. Sie wird aber erst dann gänzlich über die Fatalität hinauskommen, wenn sie der Naturnachahmung, der falschen Vorspiegelung von Realwerten aus dem Wege geht, wenn sie von diesen Wirklichkeitserscheinungen nichts behält als die Stimmung, das Geheimnis des großen Unbekannten, das hinter den gewöhnlichen Dingen liegt, und dessen Anwesenheit notwendig ist, wenn nach der Formel des Aristoteles das Drama Furcht oder Mitleid erregen soll. Wenn die Ausstattung nicht hinter der Dichtung zurückbleiben, diese nicht in Stich lassen will, wird sie diese geheimnisvolle Stimmung in einer Weise festhalten, die keine Enttäuschung, keinen Verrat, keine Verletzung des Wahrheitsgefühls zuläßt. Die Bühne wird einen Stil suchen, der ihr natürlich ist und dem Naturalismus aus dem Wege geht. Die Bühne wird die Stimmungen auf einem andern Wege erreichen als die reale Natur außerhalb ihres Bereiches; sie wird es mit Mitteln versuchen, die ihr eigentümlich sind, mit Farben, Licht, Geweben, Papier, Holz, und sie wird alsdann in keinem Augenblick das Material verleugnen wollen und mehr bewirken, als wenn sie einen wirklichen Wald, eine täuschende Quadernarchitektur, ein Chaos von halbechten Gegenständen anhäuft. Der Naturalismus verengert die Bühne, der Stil erweitert sie, und faßt alles, was unwirklich, geheimnisvoll, bedeutsam ist und über der banalen Wirklichkeit steht, in ihren Kreis. Die Kühnsten haben heute nur zögernden Schrittes diesen Weg ins Unbekannte und Wunderbare betreten, ängstlich zurückblickend und sprungbereit, sich an das feste kaum noch verlassene Gebäude zu retten, als fürchteten sie, bei solchen unsichern Tastversuchen in eine bodenlose Tiefe zu stürzen. Noch fehlt den Kühnsten die Traumsicherheit des Nachtwandlers, der keine Gefahr und keine Tiefe scheut und ungewöhnliche Bahnen geht. Die Bühne, die künstlerisch vordringt, muß das Ungewöhnliche suchen; das Gewöhnliche bloß besser und vollkommener zu tun als andre, ist zwar eine nützliche und wichtige Sache die aus der Bühne ein Archiv wohlgesicherten Menschenbesitzes macht, eine Art lebendiges Museum, keineswegs aber eine schöpferische Kraft, eine Erobrerin, die aus dem fruchtbaren Schoß der rätselhaften Unwirklichkeit die ungeborenen Dinge errafft, neue Reiche an sich reißt und der schicksalsbangen Menschheit Antworten gibt auf Fragen, die diese noch gar nicht gestellt hat.

Indessen ist die gegenwärtige Lage der Bühne so beschaffen, daß selbst die tastenden Versuche, über die ausgefahrenen Bahnen hinauszugehen, als unerhörte Neuerungskunst empfunden wird. Für das Publikum sind die Neuinszenierungen von längst bekannten Werken an der wiener Hofoper Ereignisse, die diesen gewohnten Werken den Glanz neuer Schöpfungen geben. Neu einstudiert und neu ausgestattet erwecken die Opern Mozarts und Wagners und Beethovens „Fidelio“ Sensationen, als ob man nie zuvor Mozart-, Beethoven-, Wagner-Aufführungen erlebt

hätte. Die Impression einer in verschiedenen Beleuchtungszuständen gesehenen Natur wird gegenwärtig. Das Blau des Horizonts, Sonnenschein, tiefe Schatten, Mondlicht tritt auf, berückend, wie Phänomene. Man weiß, hier ist Leinwand, Farbe und Beleuchtung, aber in dieser Anwendung wirken Farbe und Licht mit der Gewalt einer Naturerscheinung. Mit ungewöhnlichem Scharfsinn ist jede impressionistische Wirkung der Farbe erwogen und auf einfache Elemente reduziert. Man vergißt, daß es eigentlich nur Bühnenwirkung ist, man gibt sich leicht der Täuschung hin, ein Stück Wirklichkeit zu sehen. Das haben die frühern Ausstattungskünstler auch gemeint. Sie haben auf der Bühne verwirklicht, was sie in der Natur zu sehen vermeinten. Es war weniger oder ein andres, als die heutigen durch den Impressionismus geschulten Augen wahrnehmen. Das Publikum, das in der Regel gar nichts sieht, sträubt sich anfangs gegen die Wahrheit, wie es sich in den Bilderausstellungen gegen den Naturalismus gesträubt hat, und nimmt sie schließlich in seine Gewohnheit auf. Das Wunder der farbigen Wirkung, die Entdeckung der Malerei in den letzten Jahrzehnten wird auch der Bühne ein neues Licht geben. Jede Generation nimmt die unsterblichen Werke auf und gestaltet sie nach der Bildung ihrer Sinne um. Was Roller in der wiener Oper tut, ist die Übertragung der neuen Farbenanschauung auf die Bühne. Es kann aber nicht übersehen werden, daß auch unter seinen Händen die Bühne eine Art Schein-Museum bleibt; z. B. der Kerkerhof in „Fidelio" ist noch immer eine Reproduktion, die Vortäuschung von Mauerwerk, das eigentlich bemalte Leinwand ist. Theaterdekoration, viel besser zwar als alles früher dagewesene dieser Art, aber immerhin. Doch seine Mozartbühne bedeutet schon einen weitern Schritt über das Herkömmliche der Requisiten hinaus. Die Bühne zu verkleinern, sind links und rechts Türme eingebaut, mit Toren und Fenstern, die alles sein können, Außenarchitekturen oder Wandungen eines Innenraums, jenachdem der Hintergrund saalartig abgeschlossen, durch einen hohen Wandteppich verhängt oder offen ist, und von der Terrasse aus als Horizont, als Garten oder Landschaft erscheint. Der in großen Quadraten gegliederte Bodenbelag dient der Illusion in gleicher Art: entweder als Estrich eines Saals oder als Steinfließen eines Hofes oder einer Terrasse.

Nach diesen spröden Anfängen werden größere künstlerische Freiheiten gewagt werden können. Die Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse und auf das Publikum mag dem Künstler die konsequente Stilisierung etwa von Beethovens „Fidelio" noch als eine Geschmacklosigkeit erscheinen lassen. Aber die Berechtigung ist keinesfalls ausgeschlossen, eine unbedenkliche streng stilistische Neuschöpfung dieses Werks und andrer vorzunehmen, ja sie ist sogar unausbleiblich, wenn die Bühne sich auf ihre Möglichkeiten besinnt, sie berechtigt zu den höchsten Erwartungen. Roller

bringt in „Fidelio" den Kerkerhof; ein Künstler, der mehr wagen darf, Gordon Craig etwa, würde bloß die Stimmung des Kerkerhofes bringen und diese Stimmung allein mit den Mitteln ausdrücken, die ihm als Bühnentechniker zu Gebote stehen. Alle Kontraste der Farbe, der Dimensionen, der Beleuchtung stehen ihm zur Verfügung, sie würden genügen, das Furchtbarste zu erzielen, ohne daß einen Moment lang die Vortäuschung von Realien, die auf der Bühne nicht sind, erforderlich würde. Der phantasiereiche Künstler ist der historischen Treue keine größere Ehrerbietung schuldig als dem Material, mit dem er arbeitet, und seiner Einbildungskraft, die dem überlieferten Stoff eine neue Physiognomie gibt oder Geheimnisse offenbart, die vorher nicht erkannt waren. Wenn man bedenkt, wie Beardsley als Zeichner das Barock in seinem eigenen Geiste verarbeitete, ohne einen Strich nachzuzeichnen, so kann man ungefähr ermessen, was der Bühnenkünstler aus Mozart machen darf, wenn es ihm gelingt, den Geist des ursprünglichen Werks, ohne historisches Beiwerk aus eigenem reicherm künstlerischen Empfinden heraus neu zu gebären.

Hier ist schließlich der Punkt, wo das künstlerische Theater nach zwei Anschauungen scheidet. Historischen Werken gegenüber wird sich der historische Grundsatz behaupten und die Vollendung der Bühne als Museum in der Echtheit der Requisiten und in der Verringerung der Dekorationsmacherei, die aber hier immer als Kompromiß stehen bleiben wird, suchen. Alle künstlerischen und archäologischen Eigenschaften dieses musealen Theaters stehen hilflos vor neuen Schöpfungen der dichterischen Phantasie, wie etwa jenen Maeterlincks, denen der Naturalismus nicht beikommen kann. Die Entwicklung des Naturalismus wird zum Stil führen, dem jedes Symbol möglich ist. Das Ungeheuerste und Erschütterndste wird dann ausgedrückt werden, wenn die vielsagende Einfachheit des Stils für die Bühne gefunden ist, das ideale Theater, das eine höhere Wahrheit als die Wirklichkeit, nämlich das Unwirkliche sichtbar machen soll.

Joseph August Lux

Wovon wir heute leben, das alles sind ja doch nur Brosamen vom Revolutionstisch des achtzehnten Jahrhunderts, und an der Kost haben wir doch jetzt lange genug gekaut und wiedergekaut. Die Begriffe verlangen einen neuen Inhalt und eine neue Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge, die sie in den Tagen der seligen Guillotine waren. Das ist es, was die Politiker nicht verstehen wollen, und darum hasse ich sie. Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Äußeren, im Politischen usw. Aber all dergleichen ist Lappalie. Worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengeistes.

Ibsen

Till Eulenspiegel

Der Till Eulenspiegel der deutschen Sage ist ein richtiger Geist des Alltags und der Oberfläche, eine kleine, harmlose Karikatur auf das Schicksal, die den Menschen mit listigen Mückenstichen verfolgt, wo ihr monumentales Urbild ihn zermalmt, den Stall stehen läßt, wenn sie nur das Huhn, den Kopf, wenn sie nur die Zipfelmütze erwischt; ein Symbol für die Kraft, die uns durch ihre unbegreiflichen Schikanen um unsre gute Laune bringt, die Suppe versalzt und den Rock beschmutzt; ein recht windiger Gesell, der, um die andern zum Lachen zu bringen, die einen in Fallen und Widerwärtigkeiten lockt, unbedenklich und ohne ethisches Unterscheidungsvermögen; ein blind umherhüpfendes Wesen, dem vom Kausalitätsgesetz noch nicht die leiseste Ahnung aufgegangen ist, das sich über die sittliche Weltordnung niemals den Kopf zerbrochen hat. Der Till Eulenspiegel in Georg Fuchsens gleichnamiger Komödie (aufgeführt vom Neuen Verein im Prinzregententheater zu München) hat von dem sagenhaften Original keinerlei Wesenszüge beibehalten und ist fast nur durch die Geberde dem Urbild verwandt: wie der alte Till ist er dort, hier und überall, schlingt Fäden und entwirrt sie, kommt zur rechten Zeit und geht nie zur falschen, ist stets um einiges klüger als die um ihn und lacht darob. Allein in seinem Wesen hat er sich gründlich gewandelt: er hat Ethos, eine bewußte Stellung zur Welt und eine große, heitere Wirkenskraft. Seine Wege sind deutlich, seine Ziele klar, sein Wille zweckvoll, reif und hell. Selbst seine kleinsten Streiche sind mit jener Macht beschwert, die der Geist über die Geister hat, und was sie darunter an Leichtigkeit und äußerlicher Freiheit einbüßen, gewinnen sie an Bedeutung und innerer Freiheit. Tills Frohsinn, der Frohsinn schafft, geht gleich aufs Ganze. Wenn einer lacht, ist Fröhlichkeit auch bei den Sternen, und die Erde erstrahlt im Widerschein der lustig aufflammenden Lichter. Es kommt nur darauf an, daß mans versteht, ein jedes Ding auf das Leben zu beziehen, den Schmerz selbst und den Tod, die Hände zu regen, sich nicht zu binden, mannigfalt zu werden, und alle und niemand zu verachten. Nimm der Schlafmütze den Schlaf, so bleibt die Mütze, die du über dem Kopfe schwingen kannst! Sei Hefe, wo man Brot bäckt, und Säure, wo der Wein in Fässern steht! Sei Blut, Geist, Kraft, alles in einem, wie die Sonne, die sich nicht wandelt und dennoch in mehr als tausend Gestalten lebt! Wirke und lache!

Dies ist der kategorische Imperativ in Till Eulenspiegel. Der greise Kaiser, der auf dies sittliche Ideal die Probe machen will, enthebt Till aller Pflichten, mit denen uns Rat und Gesetz bindet, doch stößt er ihn auch aus dem Kreis der Rechte, die der Bürger genießt. Ganz frei soll

sich die Kraft betätigen. Bewährt sie sich, so soll sie leben, versagt sie, so wird Till gehangen. Die Mächte, die den Menschen fesseln, sind der Kaiser, die Kirche, das Geld, das Volk, die Weisheit, Weib und Wein. Sie alle muß Till besiegen, soll sein Leben nicht verwirkt sein. Dies ist die klare Aufgabestellung für Eulenspiegel, doch nicht nur für ihn. Wir fühlen, hier beginnt der Weg, auf dem auch der Dramatiker Fuchs sich gleich seinem Helden bewähren wird oder versagen. Der Held macht es um vieles besser als sein Schöpfer: er siegt auf der ganzen Linie, nachdem er die Lebensmächte in Wirbeln durcheinandergetrieben und mit lachender Kraft wieder besänftigt hat. Fuchs, der Lebensgestalter, nimmt Teil an diesem fröhlichen Sieg, doch der Dramatiker in ihm unterliegt. Wenn Eulenspiegel der Zufall entgegenkommt, weshalb sollte er ihn nicht nützen? Doch der Dramatiker Fuchs hätte ihn in weitem Bogen meiden müssen, damit er selbst von der tückischsten Lebensmacht, dem blinden Ungefähr, nicht seiner schöpferischen Freiheit beraubt werde. Es hätte alles und jedes aus dem Intellekt Tills fließen müssen, indessen hier nur zu oft die Umstände dem versagenden Witz zu Hülfe eilen. Die ungeheure Vielheit des Tatsächlichen, das Fuchs auf dem engen Raum der Bühne zusammendrängen wollte, brachte ihm und dem Zuschauer Verwirrung, die Fäden kreuzen und verschlingen sich, und was ein reinlich gezogenes Netz werden sollte, wird ein Knoten. Die Linien laufen ein Stück, verlieren sich dann und tauchen plötzlich wieder auf, ohne daß der Dichter uns über ihren Weg während ihrer vorangegangenen Unsichtbarkeit aufklären will oder kann; so setzt sich alles in Teilen fort, mit einem Ballast von Unklarheit beschwert, und selbst das, was richtig angelegt wurde, kommt nur dem technisch geübten Leser, nicht aber dem Zuschauer im Theater als richtig ins Bewußtsein.

Diese Mängel wollten erwähnt sein und durften um so mehr betont werden, als das Fuchssche Werk sie ertragen kann. Je mehr es als Drama verliert, desto höher steigt es im Sinne eines symbolischen Lebensspiels. Denn um alles, was im Drama zu viel ist, wäre das Lebensspiel ärmer geworden, das Fülle, Vielseitigkeit und eine mehr epische, weniger zwingende, aber um so rauschendere, reichere Bewegung voraussetzt und nicht von der Notwendigkeit über den Dingen, sondern von dem wechselvollen Strömen der Dinge selbst auszugehen scheint. In diesem Sinne hat die Komödie alles: Bilder, Farben, Lichter und lebendigen Sinn und Wert. Dazu die sinnliche Kraft einer Sprache, die zuweilen von den Säften der Natur selbst genährt scheint: der Duft süßer Früchte und der Atem heller Blumen weht daraus, und den tiefsten Sinn gibt sie so willig her, als redete sie von Quellen oder Bäumen.

Leo Greiner

Sonnenthal

Zu seinem fünfzigjährigen Burgtheater-Jubiläum am 31. Mai 1906

Sonnenthal feiert heute einen seltenen Ehrentag. Manche werden sagen: Es ist halt wieder so ein Schauspielerjubiläum. Oder: Was diese Zeitungen treiben ... man kennt das schon! Nun, es ist freilich wahr, daß die Schauspieler ein bißchen viel jubilieren. Aber mit Sonnenthal steht die Sache doch anders. Schließlich ist er ja nicht der Mime, der nur den Wienern allein gefällt und höchstens noch in der Provinz den Respekt vor der Burg einfordern geht. Wird in Berlin, in Paris oder London, in Rußland oder Italien, in Amerika, kurz überhaupt irgendwo in der Welt von der wiener Schauspielkunst gesprochen, dann weiß auch der Indifferente den einen Namen: Wien — ach ja, Sonnenthal! Er ist einfach ein Repräsentant dieser Stadt. Sonnenthal: das ist die Tradition und Entwicklung, das ist ein Programm und eine Richtung, ein Stil und eine Schule. Und in der Kunstsprache ist Sonnenthal ein inhaltsreiches, ausdrucksvolles, vor allem ein gangbares Verständigungswort. Ein terminus technicus. Daß dieser Mann heute fünfzig Jahre am Burgtheater ist, und weit über siebzig Jahre alt — es ist unsäglich albern, sich schelmisch darüber zu erstaunen, es ist unbeschreiblich banal, über diese Tatsache wehmütig zu philosophieren — aber es bleibt trotzdem ein historisches Datum. Es ist trotzdem ein wichtiger Abschnitt. Fügt man noch hinzu, daß es noch beileibe keinen Abschluß bedeutet, dann erhält dieser Tag auch sehr viel Festliches.

* * *

Heute werden es die alten, die ältern und die ältesten Theaterbesucher erzählen, wie Sonnenthal „war“. Sie werden nicht ermangeln. In Sonnenthals Jugendzeiten haben sie erzählt, wie Fichtner „war“. Das tun sie immer. Eigentlich ist es was sehr Schönes. So bleibt die entflohene Jugend eines Schauspielers, sein schon hingeflossenes Leben, so bleibt das Unwiederbringliche in der Erinnerung dieser Leute noch jung, lebendig, bleibt durch sie sogar wiederbringlich. Gestalten, die längst von ihm sich abgelöst haben und verschwunden sind, werden herbeigerufen und treten als Zeugen für ihn auf. Leidenschaften, Liebenswürdigkeiten, Züge von Anmut, die von den Jahren hinweggestreift schienen, erweisen sich als aufbewahrt; wie getrocknete Blumen in alten Büchern zwar, aber sie tragen doch vom Duft entfernter Tage noch einen leisen Hauch in sich. Und vor allem: während die Jugend von heute in Blüte steht und herrscht, sorgen diese eigensinnig, beharrlich und gewohnheitsmäßig ausgekramten Erinnerungen dafür, daß die Jugend von gestern nicht allzu rasch vergessen werde, sorgen dafür, daß

die ins Alter vorschreitenden Schauspieler wenigstens noch in allen ihren Jahreszeiten, in ihrem Gesamtwesen bei Lebzeiten lebendig bleiben.

* * *

Unsern Vätern war er der Inbegriff jugendlicher Grazie, männlicher Anmut, sieghafter Liebenswürdigkeit, fürstlicher Eleganz. Sie haben ihn alle kopiert. Die Schauspieler auf der Bühne, die Schauspieler der Salons und der Straße. Sie wollten gehen, nein: schreiten, wie er; sie wollten Anzüge und Krawatten tragen wie er; wie er den Hut ziehen, so vornehm und mit so runden, aristokratischen Gebärden. Und sie wollten sprechen wie er. Mit dieser tiefen Stimme, auf deren Grund stets ein leiser Donner hinrollte. Mit dieser Stimme, in der alle Sonntagsglocken der Seele mild und feierlich zu läuten schienen, mit dieser Stimme, in der die Orgel der Leidenschaft zu brausen vermochte, mit dieser gütigen, stolzen, musikalischen Stimme, an der sich alle berauschten, die sie vernahmen, die allen für immer in die Ohren klingt, unvergeßlich, in ihren eigentümlichen, vokalen, tiefdunkeln und taghellen Klangreizen.

* * *

Er hatte die Überschwänglichkeit der fünfziger Jahre, er redete das Pathos des Jungen Deutschland, darin die Freiheitsträume, die Menschlichkeitsideale, der jubelnde Liberalismus jener Epoche widerhallte. Seine Liebeszärtlichkeit war aus dem Buch der Lieder, seine Überzeugungstöne: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!" aus den pariser Briefen Börnes, die durchsichtige Klarheit seiner Rede aus dem nie umnebelten Dramaturgengeist Heinrich Laubes. Ein vollkommener Sohn dieser Zeit, war er die prachtvolle Verkörperung ihrer Idee, brachte er mit jedem Wort, mit jedem Laut ihren Inhalt zum Tönen. Aber in den Feuerbrand seines großen Schauspielertemperaments getaucht, erschien alle ihre Farbigkeit glühender. Das instrumentale Genie seiner eigenen, merkwürdigen und einzigen Persönlichkeit erschloß sich den tiefern Theatergeheimnissen der Klassiker, und seine intuitiv stilschaffende Natur, frühzeitig gespeist aus jenen Quellen, die dem Jungen Deutschland in Paris sprudelten, fand sich in den tändelnden, vibrierenden, geschliffenen Franzosenhumor, den kein andrer deutscher Komödiant zu meistern wußte, mit einer Leichtigkeit, mit einem Charme, die heute noch unerreicht sind. Der wahrhaft königliche Prunk seines Wesens half dann in der orgiastischen Makart-Dingelstedt-Üppigkeit, die über das Burgtheater hinrauschte, zur Verwirklichung bildhafter Künstlerträume. Was die Malerei dem Theater zu geben vermag, hat er genutzt, und er war der erste vielleicht, der die großen Porträts des Van Dyck und Velasquez, des Bronzino und Tizian auf der Bühne lebendig erscheinen ließ, also eine

Brücke spannend zwischen unserm ewig störenden, ewig wachen Gegenwartsbewußtsein und der Versunkenheit ferner Jahrhunderte.

* * *

Unaufhörlich an sich selbst arbeitend, mit einer Ehrlichkeit, mit einem Fleiß, mit einer Treue, womit nur ein großer Künstler an seinem Werk zu arbeiten vermag, hat er die Jahre der ernsten Stilsuche unter Wilbrandt, dies letzte und ergreifendste Tasten einer zu Ende gelebten Kunstanschauung, mitgemacht. Mit diesem Fleiß hat er das Abenteuer seines Lebens verwertet, sein Zusammentreffen mit den großen Italienern. Seine ewig junge Lernbegier warf sich auf diese neue, völlig aus dem Temperament geborene Kunst, das jüdische Blut in ihm vernahm den verwandtschaftlichen Zuruf, der von diesem Spielfanatismus, von solchen Verwandlungsekstasen ausging. In diesem Sturm eines neuen Eindrucks ist er sich selbst wohl gleich geblieben. Zu tief und zu fest lagen damals schon die Wurzeln seiner Persönlichkeit im Boden des deutschen Theaters. Aber seit jenem Erlebnis hatte seine ganze Art sich höher gefärbt, sein Innerstes, seine tiefste Organisation ist gleichsam sichtbarer geworden, wie wenn die feinsten Adern in Augenblicken der Erregung deutlicher in einem Antlitz hervortreten und sich abzeichnen.

* * *

So ist er mit seinen langsamen, feierlichen und stolzen Herrenschritten bis in unsre junge, komplizierte und betäubend verwirrte Gegenwart hereingewandelt, stand vor neuen Aufgaben ohne den Hochmut der Vergangenheit, vor neuen Meinungen ohne den Dünkel längst erstarrter Urteile, vor neuen Forderungen ohne die weigernde Ausflucht, er habe schon genug gegeben. In einer aus entwicklungsfreudigem Temperament quellenden Lerngier kam er vom alten Romeo zum alten Miller, kam er aus den verlogensten Scherzen des Komtessenlustspiels zum „Fuhrmann Henschel“, und während viele Dichter vergessen sind, deren Stil und Art er gespielt hat, wandte sich der Vierundsiebzigjährige noch zum König Philipp, noch einmal zur hohen Schillertragödie, den Kreis seines Wirkens also harmonisch zu vollenden.

* * *

Ein vierundsiebzigjähriges Leben. Und fünfzig Jahre davon sind im hellsten Schein des Ruhmes dahingegangen. Auf der Höhe, dort wo sie am sonnigsten ist. Fünfzig Jahre angefüllt bis zum Rand mit Erfolgen, mit Ehren, mit zudrängender Bewunderung, mit einem Beifallsjubel, dessen brausendes Echo man sich wie Meeresrauschen vorstellen mag. Augenblicke, so geschwellt von taumelndem Glück, daß ein einziger davon hinreichen würde, ein andres Leben mit seinem Nachglanz zu beleuchten. Erinnerungen an hingerissen huldigende Zuschauermassen, an Stunden des Angebetetwerdens, solche Erinnerungen, hingestreut über viele hundert Städte der Erde — denkt man dabei an das Wort des Psalmisten,

dann mag einem diese Abendstunde eines Menschenlebens wohl fröhlich und der Freude voll erscheinen. Unsre Väter waren noch Kinder, als sie von ihren Vätern den Namen Sonnenthal hörten. Wuchsen auf und bewunderten ihn, und die wir heute Väter sind, vernahmen von klein an den Namen Sonnenthal, wuchsen auf und bewunderten ihn. Zwei Generationen ist er so etwas Gegebenes, etwas Kostbares, das einfach vorhanden war, etwas, was man in der Welt vorfand, als man eintrat, wirksam, tätig, schon eingewertet, schon in seinem Rang bestimmt und festgesetzt, so daß ein Anschein von Ewigkeit diese Gestalt umgibt. Daß dieser Theaterfürst schon fünfzig Jahre vom Rampenlicht bestrahlt wird, daß er ein Greis geworden — es ist unsäglich albern, in ein neckisches, schmeichelhaft gemeintes Staunen zu versinken, unerträglich banal, die Vergänglichkeiten des Irdischen philosophisch anzurufen („Dem Mimen flicht" usw.) — aber es ist ein historisches Datum, das in der Theatergeschichte festgehalten werden muß. Felix Salten

Die vorstehende Charakteristik hat Felix Salten vor einiger Zeit zu einer Sonnenthal-Feier gegeben. Da sich am Wesen des Künstlers seitdem nichts geändert hat, habe ich sie hierher gesetzt.

Sprüche

Vorsicht ist eine reiche, häßliche alte Jungfer, der die Unfähigkeit den Hof macht.

*

Der Weg der Exzesse führt zum Palast der Weisheit.

*

Alles, woran man glauben kann, ist ein Abbild der Wahrheit.

*

Der Adler verliert niemals soviel Zeit, als wenn er sich herabläßt, von der Krähe zu lernen.

*

Wo der Mensch nicht ist, ist die Natur unfruchtbar.

*

Verallgemeinern und Klassifizieren ist die höchste Glorie des menschlichen Geistes . . . . Verallgemeinern heißt aber: ein Idiot sein.

*

Der wird niemals ein Stern werden, dessen Antlitz kein Licht strahlt.

William Blake

Deutsch von Erich Oesterheld

Thomas Manns „Fiorenza"

Vor einigen Jahren erschien ein Roman, der bald von Kennern als trefflich gepriesen wurde und — deshalb oder trotzdem? — einen außerordentlich breiten Erfolg erzielte: „Die Buddenbrooks" von Thomas Mann. Ich las ihn. Es spricht in ihm ein Geist, der zu exakter Beobachtung von Menschen und Dingen ungewöhnlich veranlagt ist, und ein Dichter hat über das Schicksal, das er erzählt, jenen feinen Schleier gebreitet, der ein Werk, das sonst vielleicht wissenschaftlich genannt werden müßte, erst zum Kunstwerk macht. Die Sicherheit der Charakteristik ist erstaunlich, fast alle Gestalten sind plastisch. Dabei trotz nervösester Psychologie in gewissen Szenen die Wucht dramatischen Hammerschlags. Nun, ich könnte noch lange so fortloben, und wen mein ungezügelter Enthusiasmus befremdet, dem bemerke ich entschuldigend, daß ich kein zünftiger Kritiker, sondern ein Dilettant, ein Liebender bin. Traute ichs mir zu, so würde ich ein „Buch der Dankbarkeit" schreiben, in dem ich allen denen Kränze winden dürfte, denen ich meine frohesten Stunden, Stunden des Selbstvergessens, schuldig bin. Zu ihnen gehört auch Thomas Mann, und nun will ich meine Erkenntlichkeit in der hienieden üblichen Manier betätigen: durch schnöden Undank. Ich will, ich muß sein neustes Werk bekritteln.

Es heißt „Fiorenza", und die Presse verkündete, lange bevor die Stunde der Wehen nahte, es sei ein Drama. Als ich dies las, erschrak ich fast so stark wie der Hohepriester Eli, der, wenn ich nicht irre, vom Stuhl fiel. Hatte diesem Dichter wirklich sein Daimonion die dramatische Form anbefohlen, ihm, dem begnadeten Epiker? Cruelle énigme. Nun ist das Werk im Verlag von S. Fischer erschienen, und es ist nicht als Drama bezeichnet. Es ist aber seinem Äußern nach ein Drama, in dem, wie üblich, Akt auf Akt, Szene auf Szene folgt, in dem Vordergrund und Hintergrund dekorativ bestimmt, in dem jede einzelne Persönlichkeit nach ihrer Erscheinung, ihrer Kleidung beschrieben ist. Also doch wohl ein Werk, das den Weg zur Bühne sucht. Und nun entsteht die Frage, warum der Dichter es nicht als Drama bezeichnet. Augenscheinlich, weil es ihm kein Drama schien. Doch warum schrieb er dann in dramatischer Form oder, wenn ihm sein Werk mißlungen schien, warum veröffentlichte er es?

Lorenzo di Medici liegt im Sterben und an seinem Sterbelager steht ein düstrer Schatten: Savonarola. Die Künstler, die Gelehrten des Hofes, die Söhne, die Geliebte des Medici, alle erzählen uns von der vernichtenden Gewalt, die der Mönch ausübt. Sein Wesen wird in langen und nicht immer kurzweiligen Zwiegesprächen erörtert, die Macht, die er in sich trägt, mit allen Mitteln der Rhetorik verherrlicht. Am Schluß des dritten Aktes endlich erscheint der Gefürchtete, der Ersehnte am Lager Lorenzos. Es bedürfte der vereinten Kraft eines Dante und eines Shakespeare, um noch auf die überreizte und übermüdete Phantasie des

Hörers zu wirken. So riesengroß ist er uns erschienen, daß er uns nun winzigklein erscheint. Entweder hat der Autor seine Kraft überschätzt, oder er hat die psychologischen Gesetze, die uns beherrschen, auf das Naivste verkannt. Das ganze Drama ist Exposition, ist auf den Schluß zugespitzt, und dieser Schluß versagt, weil er jeder dramatischen Kraft entbehrt. Wir vernehmen viele feine und kluge Worte, aber wir bleiben lau. Ich bleibe lau, will ich lieber vorsichtig sagen. Aber ich kam mit dem reinsten Willen dessen, der „aus dem Borne der Erschütterung verjüngte Kraft des Lebens trinken will". Ein einziges Beispiel für die Art des letzten Zwiegesprächs. Der Prior von San Marco sagt von sich selbst: „Ihr schaut das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit". Wer so spitzfindig sich selbst analysiert, wird schwerlich die Ursprünglichkeit besitzen, deren jeder Bändiger der Massen bedarf. Dieser Grübler ist kein Willensmensch, und nun begreifen wir auch, warum die Reibung zwischen ihm und dem liebenswürdigen, kompromißbedürftigen Lorenzo keine Funken emporsprühen läßt.

Von der ersten bis zur letzten Szene geschieht nichts. Nicht im Sinne des Lokalanzeigers. Auch an innerem Geschehen fehlt es. Jeder Dramatiker sollte Nietzsches Wort im Herzen tragen: Nur wer sich wandelt, ist mit mir verwandt. Hier wandelt sich niemand. Alle sind fertig, alle starr. Ein Drama soll dem Ozean gleichen, nicht dem Sumpf.

Zunächst also fehlt dem Werk die praktisch betätigte Einsicht in die Lebensbedingungen des Dramas. So fein dies und jenes gesagt ist, von dem Ganzen gilt Hamlets: „Worte, Worte, Worte!" Verwässerter Wilde. Ich meine, ein Schriftsteller wie Thomas Mann schreibt dergleichen als technische Vorübung, pour se faire la main, oder er schreibt es, weil er sich in Zeit und Menschen verliebt hat, aber er veröffentlicht es nicht. Wie gesagt, ich bin kein Radamanth; allein man schwärmt ja so für das Laienelement in der Rechtspflege, warum sollte es nicht auch in der theatralischen Rechtspflege zu Worte kommen? Zumal wenn eine höchste Instanz da ist: Der Moloch vor der Rampe. An einem hochbegabten Dichter haben wir erlebt, was daraus wird, wenn törichte Freunde ein Talent in eine Bahn hineinzerren, die ihm nicht gemäß ist. Auch hier steht viel auf dem Spiel, und darum empfand ich es als eine Pflicht der Dankbarkeit, meine Bedenken zu äußern. Ich weiß mich frei von der echt deutschen Neigung, jeden Autor zu etikettieren, und halte es nicht für ausgeschlossen, daß epische und dramatische Begabung einmal in einem Glücklichen vereint sein sollte. Ich begreife auch, daß, wer lange an der Waterkant geweilt hat, sich nach des Südens Gnadenfülle sehnt. Aber ich vermisse in diesem Werk die Selbstkritik, ohne die auch das reichste Talent nicht über den Zufallstreffer hinausgelangt. Eduard Goldbeck

Die tote und die lebendige Operette

Wenn man heute an ganz Berlin auf einmal die Frage stellen würde: Ist die Operette tot oder lebendig? — ganz Berlin würde einmütig erwidern: Tot! Mit Recht. Weiß ganz Berlin aber auch, daß es zur Hälfte selbst die Schuld am Tod der Operette trägt? Ich weise einfach aufs blühende Metropoltheater und Genossen hin, auf die Kabarets, auf die wie Pilze emporschießenden Kinematographen-Theater usw. Mit diesem bloßen Hinweis meine ich nicht, daß solche Unterhaltungsstätten der guten Operette ohne weiteres wirklich gefährlich werden können, noch verwechsle ich die Besucher jener Stätten mit denen, die sich für eine geistreiche Operette ernstlich interessieren; aber im allgemeinen sind jene Orte doch vortreffliche Wasserzeichen für den Stand des genuß- und vergnügungswilden Unterstroms einer Weltstadt. Nun, die Wasserzeichen in Berlin zeigen Hochflut an. Diese Hochflut wäre noch nicht erschreckend, solange das sie eindämmende Ufer Stand zu halten verspricht. Gefahr tritt erst ein, wenn dies nicht mehr der Fall ist, wenn einzelne Erdschichten dem beharrlich wühlenden Wasser nachgeben und der feste Damm durchsickert und durchweicht wird. Und so steht es heute: der feste Damm der Gebildeten ist von der gefährlichen Flut grobsinnlicher Vergnügen gelockert und in seinen Widerstand geschwächt worden. Unser grauenvoll öde gewordener, arbeitsschwer lastender Alltag bringt als natürliche Reaktion die barbarisch-dekadente Neigung zu sinnlosen, stumpfen Vergnügungen und äußerlich glänzenden Rauschefesten hervor. Das verwirrende Bild der Leipziger- und Friedrichstraße zur Nachtzeit gibt einen passenden Stimmungsakkord zum Kapitel der mit steter Steigung vor sich gehenden Verrohung und Verflachung der Sinne, die nur noch in Betäubung Erfrischung suchen.

Wie leicht kann nun gerade das wie auf feiner Spitze balanzierende Genre der Operette in diesen dunkeln Sinnenabgrund hinabstürzen! Findet man schon unter echten Künstlern höchst selten jene Trotzigen, die, unermüdlich kämpfend, entweder unterliegen oder durchdringen, um wieviel seltener noch unter Direktoren von Operettentheatern, die für gute materielle Fundierung ihres Instituts sorgen und daher, wie jeder Geschäftsmann, auf die Laune des Publikums und die herrschende Mode Acht geben müssen. Deshalb haben sie alle, von den Zeitverhältnissen bezwungen, ihr bißchen künstlerisches Streben still und unauffällig zu Grabe getragen und dem Gelüst nach einem „vollen Haus“ immer mehr Eingang gewährt. Sie wirkten damit wiederum bestimmend auf die Autoren zurück: so kam es allmählich, daß man in einer Operette statt übermütig-genialer Handlung und geistvoll-feiner Musik gewöhnlich nur unzusammenhängende, derbe Situationskomik antrifft und gemeine, sich in platter Selbstverständlichkeit ergehende Melodie. Die vollendete Sinnen-

entartung durch Erschlaffung. Hier am Theater zeigt sich also die andre Hälfte der Schuld am Untergang der Operette. Unnötig vollständig wird diese Hälfte, wenn die Direktoren ältere, noch „zugkräftige" Operetten mit denkbar größter künstlerischer Gleichgültigkeit auf schäbige Weise inszenieren. Wenn sie, allem künstlerischen Gewissen zuwider, Meisterwerke ihrer Art der geistig bedürfnislosen Menge plump und unbehauen vorführen. Diese Operette ist in der Tat tot, und ganz Berlin echot aberklug und verständnislos: tot, weil Berlin — so seltsam es angesichts seines geschäftig rasenden Trubels klingen mag — schläft . . .

Zu den Toten gehört die jüngst im Centraltheater zum ersten Mal aufgeführte Operette „Das Narrenhaus". Der Unsinn oder Ohnesinn erreicht hier eine schwindelnde Höhe. Was wird alles getan, um die fehlende Handlung zu ersetzen! Entführungen, Verkleidungen, blöde Mißverständnisse, Jahrmarktstrubel, ununterbrochenes Getanze und Gehopse und als wunderbar sinnreiche Achse, um welche sich die ganze Drehscheibe eine Weile dreht — ein paar Schuhe. Dieser tollen Krambude sollte nun ein etwas anständigerer musikalischer Anstrich einen genießbaren Anblick geben. Aus eigener Kraft konnte man natürlich das Material zum Anstrich nicht herstellen: man rieb daher eingetrocknete Farben in einem alten Farbentopf, der dem Johann Strauß Vater einst gehört hatte, wieder auf, setzte eine Art Bindemittel hinzu und pinselte wohlgemut darauf los. Die Spekulation mit der Straußschen Farbe war gar nicht so dumm; denn nun gab es eine Menge Leute, welche die Krambude sehr ergötzlich fanden . . . Laßt uns eilen, vorüberzukommen und jene Bude für immer „links liegen" zu lassen. Erheblich besser präsentiert sich die dreiaktige Operette „Die lustige Witwe", welche das Ensemble des Neuen Operettentheaters in Hamburg (Direktion Max Monti) gegenwärtig im Berliner Theater aufführt. In ihr merkt man doch etwas von Handlung, die sich nicht nur über den ersten Akt hinauszieht, sondern auch ziemlich logisch entwickelt. Dazu kommt Franz Lehars Musik von teilweise eigenartiger, prickelnder, sauberer Erfindung. Wenn nur nicht immer der erfahrene Routinier hinter dem Besseres wollenden Künstler mit der Keule stände und ihn totzuschlagen drohte! Immerhin finden sich musikalische „Nummern", die der Erwähnung wert sind, wie der Marsch „O Weiber" und das „Willja"-Lied. Vielleicht schleicht sich eins davon in die Straßen Berlins und wird als musikalische Mückenplage jedermann stechen.. Die Aufführung und die Ausstattung selbst waren sogar besser als das Werk. Jedoch in die lebendige Operette vermag ich auch „Die lustige Witwe" nicht einzureihen.

. . . Berlin schläft; aber es ist von Natur dafür gesorgt, daß allemal etliche Schlafscheucher wachen. Da steigt zum Beispiel ein Mann aus hohen dramatischen Gefilden nieder — wo er, zu Anregung und Wider-

spruch, bereits frisches Leben gesät hat — und späht eifrig aus, was es etwa in der Ebene Neues zu schaffen gäbe. Das Verkümmertste aufzufrischen und zu beleben ist ihm gerade recht: so gerät er an die Operette. Freilich, Totes kann er nicht erwecken, aber Scheintotes, das ohne ihn schwerlich zu seiner ursprünglichen Lebensenergie zurückgekehrt wäre. Kurz übersetzt: Reinhardt führt im Neuen Theater Jacques Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" auf. Mit einem großen Aufwand an modernen Mitteln hat er sie inszeniert, diese lustig lärmende Parodie auf die griechische Mythologie, diese unter Blumengewinden versteckte Zeitsatire. Von dem Maler Ernst Stern vortrefflich unterstützt, hat er, stets das Parodistische als Grundton beibehaltend, eine Reihe sehr glücklich stilisierter und glänzender szenischer Bilder geschaffen, die natürlich von dem Üblichen weit abweichen. In solcher reizvoll aparten und stilvollen Umgebung mußte sich die nur scheinbar alt gewordene Operette schnell verjüngen, sodaß es kaum der nachhelfenden Hand Arthur Pserhofers bedurft hätte, welche u. a. einige „aktuelle" Späße und Berlinismen in den Text schob. Eine zweite Stillosigkeit von viel größerm Gewicht ist, daß keiner der Reinhardtschen Schauspieler anständig singen kann. Es ist nicht anzunehmen, daß Reinhardt selbst eine Geschmacklosigkeit begangen haben sollte, indem er die Auferweckung dieser Operette nur wie ein zeitvertreibendes Spielzeug betrachtete und sie seinen Schauspielern als solches darbot. Dem widerspräche die Sorgfalt seiner Inszenierung und sein anscheinender Respekt vor der in ihrer Art hochbedeutenden Musik Offenbachs, deren Leitung er nur einem so begabten Musiker wie Oskar Fried glaubte anvertrauen zu können. Schmeichelnd, witzig, bestechend liebenswürdig steigt diese Musik aus dem kleinen Orchester empor und webt um Handlung und Zuschauer geschäftig ein unsichtbares Netz, in dem man noch wie ein gefangener Fisch zappelt, wenn man schon längst das Theater verlassen hat. Zwar läßt sich nicht leugnen, daß in Melodie und Rhythmus dieser Musik häufig das Frivole seine zweifelhaften Reize entfaltet, daß die Instrumentation gelegentlich die wohlfeile Wirkung auf die Menge sucht, daß sich überhaupt Offenbachs Musik gern in der Rolle einer pariser Kokotte gefällt. Allein dies alles gibt sich so erlesen einfach, natürlich, naiv, daß man sich nicht aus Angst vor etwaigen „geheimen Giften" bekreuzigt, sondern eine gewisse ästhetische Freude an der offen zu Tage liegenden Form- und Linienschönheit dieser Musik empfindet; ähnlich dem gesättigten, in Sicherheit gelullten Vergnügen, mit dem jemand die buntschillernde Haut einer großen giftigen, aber toten und also unschädlich und ungefährlich gewordenen Schlange betrachtet. Überdies hat Reinhardt wiederum alles Grobsinnliche dadurch zu bändigen gesucht, daß er die Violinsoli der Meisterhand des moskauer Professors Michael Preß übergab und außerdem ein Orchester von tüchtigen Musikern engagierte. Nein, Reinhardt soll mir der leibhaftige

Antibarbarus bleiben, wenn er auch bei weitem noch nicht das Vollkommene und Abgeklärte geschaffen hat. Den Weg indes zur richtigen Form, in welcher die alten Meisteroperetten auf der Bühne wieder neu erstehen können, hat er zweifellos gewiesen. Und so wäre es zum Beispiel für die „Komische Oper" keine unwürdige Aufgabe, diesen Weg mit der Fledermaus, Boccaccio, der schönen Helena und selbst mit dem Bettelstudenten an der Hand bis ans äußerste Ende zu gehen, auf daß wir wieder der wüsten, verballhornten, kulturbeleidigenden Spektakel-Posse entrissen würden. Dies wäre dann die lebendige Operette! Und sie wäre lebendig, weil sie aus künstlerischem Boden erwüchse.

Georg Gräner

Rundschau

Martinelli

Der alte Herr, um den da neulich der heftige Jubiläumslärm war, ist heute für uns fast nur noch von lokalhistorischer Bedeutung. Ein halbes Jahrhundert beim Theater, das heißt also: Vor fünfzig Jahren Anfänger, vor vierzig oder dreißig irgend ein Schauspieler unter andern, vor zwanzig oder zehn eine Größe auf engem Gebiet und heute eine lebendige Erinnerung an letzte und vorletzte Vergangenheiten. Das wird ihn hoffentlich nicht kränken; seine Ehren sind ihm ja reich und herzlich zugemessen worden. Ein gewisser Teil davon muß freilich dem großen Schatten Anzengrubers abgegeben werden, der unfehlbar emporsteigt, wann immer von der Künstlerschaft Ludwig Martinellis die Rede ist. Daß Martinelli mit Anzengruber persönlich befreundet war, hat nichts für seine schauspielerische Bedeutung zu sagen. Daß ihn der Dichter den würdigsten und wahrsten Darsteller seiner großen Gestalten nannte, wird man mit Respekt hinnehmen, aber es ist doch eigentlich niemand verpflichtet, sich daran zu halten. Er hat ein besser beglaubigtes Verdienst um unsre Bühne und eine stärkere, ideale Verbindung mit Anzengruber: er war, soweit sich die heutige Generation erinnert, der erste realistische Schauspieler auf Wiens Theatern. Wie Anzengruber unser erster realistischer Dramatiker war, der erste wenigstens, der, ohne Schule und ohne Theorie, die Menschen an ihrer Arbeit, in ihrem Alltag, in der Unschuld ihrer einfachsten und stärksten Triebe sah. Seine schaffende Kraft war so reich, daß er sich eine ganze ländliche Welt, wie sie nie existiert hat, erfinden und sie dann mit den überzeugendsten Natürlichkeiten auf das wahrhaftigste ausgestalten konnte. Von diesem selbstherrlichen, eingebornen Realismus aus der Überfülle innern Lebens — der eine wunderbare Form dichterischer Autosuggestion darstellt — ist freilich die Art Martinellis ziemlich entfernt. Sein Realismus ist die Kunst der klugen und bescheidenen Anschauung, der treuen, wohlberatenen Wiedergabe unauffälliger Details. Zur Zeit, als man die Bauernstücke (Anzengruber mit eingeschlossen) noch in plüschenen Kniehosen, in Seidenmiedern und hochgewellten Frisuren, vielleicht gar in Lackstiefletten spielte — ist sie so ganz und spurlos vorüber, jene Zeit? — hielt Martinelli schon darauf, wie ein Bauer zu gehen und zu stehen, mit ländlichen Manieren

und Bewegungen seine Suppe zu essen und seine Heugabel zu halten. Wer diesen schlagenden Kontrast zwischen geschminkter Naturspielerei und redlicher Tatsachendarstellung in einer und derselben Vorstellung nicht seinerzeit beobachten konnte, der wird sich heute schwerlich mehr einen Begriff davon machen können, wie sehr durch eine solche lebensnahe Nuance, durch einen solchen hart aus der Wirklichkeit geholten Ton des alten Martinelli die ganze Szene, ja das ganze Stück urplötzlich mit einem Schein von kräftiger Echtheit beleuchtet wurde, Hintergründe und Ausblicke bekam, die über die Bühne weg ins rein Menschliche gingen. Ob seine Gestalten jemals so groß gewesen sind, wie der heutige Jubel ausposaunt hat, möchte ich jetzt nicht entscheiden müssen. Sie waren wohl immer, wie es der hagern Figur mit den spitzen Bewegungen, wie es dem dünnen, klanglos zänkischen, nie zu erweichenden Organ entspricht, ein wenig hart und steif, reizlos und dürr. Er konnte wohl nie die ganze Fülle tiefsten Gemüts und kaum je den schönen Ton menschlicher Güte überzeugend heraufbringen, die doch in das dauernde Bild des Dichters Anzengruber die strahlendsten Züge eingezeichnet haben. Aber er war doch immer mit seinem scharfen Verstand und mit seinem ehrlichen künstlerischen Ernst in der Rolle. So konnte er, verbunden mit dem Genie Anzengrubers, zu einer Zeit, da die geschickte Lüge fast allein das Leben des Theaters ausmachte, schon den unantastbaren Ruhm erwerben, uns die Bedeutung und die Kraft schlichter, unmittelbarer Wirklichkeit auf der Bühne gelehrt zu haben. Willi Handl

Szenen-Aufführung

Es ist ein alter Brauch, daß Theaterschulen alljährlich durch Aufführung einzelner Szenen ihre Zöglinge der Öffentlichkeit — will sagen dem weitern Kreise der Freunde und Sippen — vorführen. Aber es scheint ein Brauch, „von dem der Bruch mehr ehrt als die Befolgung“. Denn diese Vorführungen sind viel zu selten, als daß sie etwa dem sehr wichtigen Zweck dienen könnten, den Anfänger in die Atmosphäre des Publikums einzugewöhnen. Und diese Abfolge aneinandergereihter Dramen-Bruchstückchen ist an sich etwas Unkünstlerisches, die äußere Inszenierung ist naturgemäß meist so flüchtig und primitiv, daß der Effekt für den Zuschauer ein peinlich-komischer, für den Schauspielschüler ein unerziehlich-verwirrender sein muß. Lediglich von einer Empfindung für das Unzulängliche der üblichen Aufführungen im Punkte der Inszenierung scheint der Leiter der „Reicherschen Hochschule“ bewegt, der seiner in voriger Woche absolvierten Szenenaufführung folgendes Programm mitgab: „In der heutigen Prüfungs-Aufführung wurde mit voller Absicht davon Abstand genommen, den Darstellungen einen bühnenmäßigen Rahmen zu geben: es sollte vielmehr unter ausdrücklichem Verzicht auf die illusionsfördernde Mitwirkung von Kulisse, Kostüm und Maske gezeigt werden, in welchem Grade sich die Schüler auch ohne alle szenischen Stützen in den Geist einer Rolle einzuleben und lediglich durch Wort, Gebärde und Mienenspiel auf ihre Hörer zu wirken vermögen. Es entspricht dies dem Prinzip der Hochschule, ihren Zöglingen vor allem die festen, unverlierbaren Grundlagen eines technischen Könnens inbezug auf Beherrschung des sprachlichen und mimischen Ausdrucks zu geben. Die Routine im Umgang mit Dekorationen, Kostümen und Maskenbehelfen eignet sich dann ein begabter Anfänger in der Praxis erfahrungsgemäß sehr bald und ohne Mühe an.“

Das hier aufgestellte Prinzip und die wirklich in seinem Sinne durchgeführte Produktion im Bechsteinsaal scheinen mir nun fundamental verkehrt und eine richtige Eisenbart-Kur im Verhältnis zu den Mißständen der üblichen Schüleraufführungen. Deren gefährlichster Mangel war nämlich gerade, daß diese Bruchstückchen dem Spieler mit dem Gefühl, in der Kontinuität eines ganzen in sich geschlossenen Stückes Leben zu stehen, ein sehr wichtiges Agenz der Selbstsuggestion entzogen, die jeder Schauspieler und mehr als jeder der beginnende Schauspieler für seine Kunst braucht. Dies korrigiert das Programm des Direktors Moest nun dadurch, daß es dem Adepten auch noch Kulisse, Kostüm und Maske entzieht, also Dinge, ohne deren hypnotische Anregung vielfach dem ältesten Bühnenpraktiker jede Gestaltung unmöglich bleibt! Nicht um Routine im Umgang mit „Maskenbehelfen" zu zeigen, müssen — müssen unbedingt alle Requisiten der wirklichen Bühne vorhanden sein, sondern damit die wichtigsten Bedingungen des Ernstfalls, deren Nichtachtung die ganze „Probe" sinnlos macht, erfüllt sind. Denn Kostüm und Maske sind wahrlich nichts „Äußerliches" — sie sind die mystischen Zeichen gleichsam, mit denen sich der Menschendarsteller von seiner profanen Existenz ablöst, durch die er die Freiheit gewinnt, ohne Scham vielen Augen sonst vielleicht scheu behütete Eigenart zu zeigen. Kulisse und Maske sind die Atmosphäre der Schauspielkunst; von ihnen absehen und doch Theaterspielen wollen, heißt Flugversuche im luftleeren Raum machen. Wer ohne sie Menschendarstellung „reiner" zu produzieren glaubt, gleicht der Kantschen Taube, die ohne die hinderliche Luft schneller fliegen zu können glaubt: Aber fliegen ist in Wahrheit nur ein Teilen der Luft, Theaterspielen nur ein Leben mit Kostüm und Maske! Will man also wirklich dichterische Lebensbilder schauspielerisch verkörpern lassen, so dürfen diese „Behelfe" nicht fehlen. Will man dagegen ernsthaft rein technische Qualitäten prüfen, so wähle man für Sprache und Mimik möglichst illusionslose Übungsstücke und führe sie einem kleinen geladenen Kreis von Fachleuten vor. Den jungen Leuten aber vor einem großen Publikum Menschendarstellungsversuche mit untauglichen Mitteln zumuten, ist ein bitteres Unrecht. Ohne die wichtigsten Hilfen des Theaters „spielen", das gelingt — vielleicht — einmal dem ausgereiften Virtuosen der Kunst, aber unmöglich jemals dem Anfänger.

Der auf so völlig schiefer Basis unternommene Versuch wirkte denn auch unsäglich peinlich: der Zuschauer hatte das unangenehme Gefühl, unbefugter Weise ganz privaten Äußerungen der jungen Leute da oben auf dem Podium beizuwohnen. Man genierte sich. Das kam eben daher, daß Kulisse, Kostüm, Maske — alles, was die artistische Distanz auf dem Theater schafft — fehlte, und daß demzufolge von den Spielern kein einziger die wirkliche Suggestion der Rolle, die Loslösung von der bürgerlichen Existenz, die Freiheit des Gefühls gewinnen konnte. Ausgenommen, charakteristischer Weise, nur die allertalentloseste, eine sehr komische, vom furor dilettanticus besessene Sappho, die eben nicht einmal jene Gefühlstiefe erreichte, in der sich das Leben des Privatmenschen schamhaft vom Tieferes enthüllenden Leben der Gestalt abwendet. Diese Sappho ist sehr talentlos. Von den andern, die gefühlsarm, kraftlos, uneigenartig und unsicher wirkten, wage ich das nicht zu sagen. Es ist zum mindesten möglich, daß nur die völlig falsche Methode der Vorführung sie hinderte, Eigenes, Besseres zu entfalten. Sollen —

was eben fraglich ist — überhaupt Theaterschulen Aufführungen veranstalten, so liegt das Gute nicht in solcher weitern Verminderung der Suggestionsmittel des Ernstfalls. Im Gegenteil: nur Aufführung eines ganzen Stücks in sorgfältigster, vollkommenster Inszenierung könnte Schlüsse auf das Talent des einzelnen Theatereleven gestatten, d. h. auf seine Kraft, menschliche Eigenart durch das Wesen einer dichterischen Gestalt zu entfalten. Bb.

Die londoner Stage Society

Diese englische „dramatische Gesellschaft", die bei den herrschenden englischen Theaterverhältnissen für ganz England das bedeutet oder bedeuten soll, was in Deutschland diese Art Gesellschaften in den verschiedenen Städten bedeuten, wird nun bald ihre siebente Saison beschließen. Sie soll in dem Lande, in dem das Theaterwesen ausschließlich kommerzieller Betrieb geworden, eine Art Sammelpunkt für wirkliche Kunst des Theaters sein und zugleich alles mögliche tun, dem englischen Drama des heutigen Tages wieder aufzuhelfen. Das sind ihre Zwecke. Sie hat manches Gute und für die hiesigen Verhältnisse sogar Kühnes geleistet. So brachte sie in ihrer vorigen Saison Tolstois „Macht der Finsternis" heraus, das von vielen hiesigen Kritikern als „eine Schweinerei" bezeichnet wurde. Sie brachte weiter in demselben Jahre Shaws „Mensch und Übermensch", das dann anderswo solche Triumphe feierte. In frühern Jahren verschaffte sie z. B. dem Führer der irischen literarischen Bewegung, W. B. Yets mit seinem „Wo nichts ist" endlich eine Gelegenheit, auch außerhalb des irischen Kreises gehört zu werden. In dieser letzten Saison aber ist sie sehr unglücklich gewesen. Manche fragen: Ist ihre Energie zu Ende? Ist neues und frischeres Blut erforderlich? — Was gab man uns? Einen kleinen englischen Einakter einer Frau Leonard Merrik, „Jimmys Mother", der in rührender Einfalt (man verstehe den Ausdruck einmal nach seiner Meinung, ohne beabsichtigte Ironie) schildert, wie ein totkrankes Kind, dessen Eltern der Sekte der Gebetheiler angehören, durch die kluge und herzliche Menschlichkeit eines Mitglieds der Sekte der „Giftspender" alias Aerzte gerettet wird. Mit dem Stückchen ging ein Stück zusammen, das in stammelnder Unbeholfenheit über „Society" philosophieren wollte, die Arbeit eines englischen Novellisten. Somit war der zweiten Aufgabe der Gesellschaft in diesem Jahr Genüge getan. Man ließ das englische Drama nun beiseite und gab als Erklärung dafür an, daß innerhalb eines Jahres wohl mehr als zweihundert Stücke eingesandt, daß sie aber alle beim Wägen zu leicht befunden worden seien. Darauf hin veröffentlichte denn einer jener Einsender in dem Blatt der Society selbst, der man das doch zum Lobe anrechnen muß, einen Brief, worin er konstatierte, daß das von ihm der Gesellschaft eingesandte Stück von kompetenten Kritikern als literarisch wertvoll bezeichnet und von einem der führenden Theaterdirektoren nur deshalb nach langem Schwanken zurückgewiesen worden wäre, weil es für dessen großes Haus in seinen Wirkungen zu intim sei. Da fragt man sich nun, nach welchen Grundsätzen werden die eingesandten Stücke eigentlich geprüft und ausgewählt? Bei wem liegt die Hauptentscheidung? Geht es etwa ähnlich wie in der Royal Academy, wo in der Woche der Annahme und Ablehnung der fünfzehntausend Bilder immer drei Bilder zusammen wie arme Sünder vor dem versammelten Richterkollegium erscheinen, mit dem Monocle schnell mal überschaut und aus rätselhaften Gründen entweder zu den Böcken oder Schafen gesellt

werden? Eine Klarlegung der Prozedur der Auswahl wie der Grundsätze die diese bestimmen, wäre sehr wünschenswert und wird immer dringender gefordert. Die Society besteht aus etwa fünfzehnhundert Mitgliedern. Ein Teil von diesen freilich zählt kaum mit oder nur als eine Art totes Gewicht, das nach unten zerrt, jener Teil nämlich, der für seine eine Guinee Jahresbeitrag sich freut, auch mehreremal sonntags ein Amüsement (und eben wehe, wenn es kein „Amüsement" ist!) zu haben, da ja sonst alle Theater und andern Vergnügungsstätten während des englischen Sonntags geschlossen sind, der eben auch nur für Schafe und Böcke Vorsorge trifft, für jene durch die Kirche, für diese durch die zahllosen Trinkstätten. Die übrigen Mitglieder aber sind der Society beigetreten oder haben sie begründet, um dadurch wenigstens eine Stätte der dramatischen Muse zu sichern, die hier sonst ja meist obdachlos umherirren muß. Diese Mitglieder fühlen sich nicht angemessen genährt durch eine zwar literarhistorisch interessante, aber folgenlose und dazu noch unsicher und unklar geleitete Aufführung des frühen Ibsenstückes: „Frau Inger von Östrot", durch die wohlgemeinten, aber jedes künstlerischen Lebens entbehrenden Tiraden des Herrn Brieux über „Maternité", bei denen einem immer wieder die großen und vollen Worte Zolas, die Überschriften der Novellentrilogie seiner senilen Jahre im Ohre schwirrten und nicht weichen wollten, wie der saure Geschmack, wenn man an essigsaure Äpfel denkt, und schließlich durch die späteste und uns Deutsche am nächsten berührende, freilich auch am verwunderlichsten dünkende Darbietung eines alt aber nicht reif gewordenen Sudermann, seines grobschlächtigen „Johannisfeuers"! Wozu dieses, fragt man sich erstaunt? Was soll es bewirken? Amüsieren kann es doch nicht, werdenden Bühnendichtern kann es nichts lehren, ein eigenartig Stück Leben schlicht und echt hingestellt und in einen dramatischen Rahmen gespannt, daß es faßbar und fühlbar würde, das ist es auch nicht. Was soll es also? Sollte es die allerdings vorhandene Übersetzungsgeschicklichkeit eines hier wohlbekannten Kritikers und seiner Frau in helles Licht stellen? Auf jeden Fall zeigt es, wie auch die andern Stücke dieses Jahres, daß es an einem bestimmten Ziel, an einem sichern Wollen fehlt. Weitherzigkeit ist gut, sie muß aber aus einem großen und fest gerichteten Wollen, nicht aus allerlei Momentgründen opportuner Art fließen, sonst kann sie allzu leicht mit Laxheit verwechselt werden und eine Erscheinung jenes Zustandes darstellen, den wir uns gewöhnt haben, mit dem hübschen Ausdruck „Fortwursteln" zu bezeichnen. Freilich, freilich, wo in rebus theatralibus wird denn nicht „fortgewurstelt"!

Frank Freund

Italienisches Salonspiel

Im modernen französischen Schauspiel hat der Italiener eine glückliche Geste und viel Verve, aber es fehlt ihm an Esprit. Den feinen, objektiven Raisonneur des französischen Dramas findet man nicht auf seiner Bühne. All das Leichte und Natürliche, Sich-dem-Leben-Anschmiegende, Heitere und Graziöse in den Repliken und in der Pose eines Raisonneurs kennt der Italiener ja schon von Haus aus, es ist ihm angeboren, nicht aber die Schärfe des Gedankens, mit welcher der überlegene Raisonneur in der Mitte einer Bewegung stehen soll. Der Raisonneur wird hier der „Brilliante", d. h. der flotte, überlegene Lebemann, der gleichzeitig ein aufgeweckter Kopf und ein bon garçon ist.

Auf der andern Seite füllt der italienische Schauspieler oft die

schablonenhaften und glatten Figuren des modernen französischen Schauspiels mit Leben und frischem Pulsschlag; das blasse Boulevardlächeln, die kühlen Salonmanieren, die allzu koulante und geistreich pointierte Spielweise, die wir am Gymnase und Théâtre Français genießen, werden bei ihm, ohne daß doch dabei die Figuren die Eleganz verlieren, zu den wirklich Leben sprühenden Gesten des modernen Lebens. Und als moderner Liebhaber hat er unbedingt mehr Grazie und überzeugende Kraft als der Franzose selbst. Es steckt immer etwas von einem Romeo in einem italienischen Amoroso, mag er selbst „Pizzicaio" oder „Calzolaio" sein; die „Dolcezza" z. B., womit er der Geliebten die fünf Fingerspitzen zu küssen weiß, macht kein Gallier ihm nach. Ein ganz plumper Schauspieler wie z. B. der Rosaspina, der mit der Duse als Armand in der Cameliendame spielte, wirkte, was die Leidenschaft und besonders die Leidenschaft des modernen Mannes anbelangt, absolut überzeugend. Er sah aus wie ein Bauer, aber sein Spiel war so echt, daß er in den Höhepunkten des Affekts ganz mit der großen Meisterin korrespondierte. Es waren zwei Seelen wie zwei gleich gestimmte Saiten, die zuletzt mächtig zusammenklangen.

Der Italiener ist im modernen italienischen Schauspiel, wenn dies ihm eine wirkliche Aufgabe bietet (aber wie selten ist das der Fall!) ganz eins mit seiner Rolle, lebensfrisch, aus einem Stück gegossen, die Natur selbst. Ein besseres Beispiel als Zacconi in „Tristi amori" von Giacosa weiß ich nicht: eine Mischung von vollständiger Natürlichkeit und Gelassenheit in allen Gesten, die einfachste Diktion und doch der tiefste Ausdruck des gewaltsam aufgerüttelten Seelenlebens. Es war so echt italienisch-menschlich, so schlicht und klar und doch ergreifend, wie ich es kaum auf einer andern Bühne gesehen habe. Wenn der Italiener sich auf der Bühne ganz als Italiener fühlen kann, streift er alles, was Theater heißt, ab und macht lebende Menschen, wie Gottvater selbst.

R. Jacobsen

Zur Reform der Provinzbühne

In Göttingen gab es in diesem Winter alles Mögliche: Ibsen, Sudermann, Schiller, Blumenthal, und alles so gräßlich schlecht, wie auf den andern mir bekannten Provinztheatern dieses (nämlich keineswegs niedrigsten) Ranges. Hier wie anderswo: nirgends konnte ichs bis zum letzten Akt aushalten. Und überall, glaube ich, sitzt der Hauptfehler an derselben Stelle.

An den Schauspielern liegts eigentlich am wenigsten. Man weiß ja vorher, daß man keine Matkowskys und Sormas zu sehen bekommt, wenn man in der Provinz ins Theater geht. Aber auch mittelmäßige Schauspieler können Annehmbares leisten: das haben die Meininger, haben uns Reinhardts Bühnen oft bewiesen. Es kommt im letzten Ende doch fast nur auf die Regie an. Und hier muß meines Erachtens jede Reform der Provinzbühne einsetzen.

Wer hat denn an den kleinern Provinztheatern die Regie? In der Regel ists der erste Heldenspieler, der das so neben seiner Rolle zu besorgen hat. Gewöhnlich war der Mann zwanzig Jahre lang froh, wenn er seine Rollen mit mehr oder weniger Begeisterung heruntergespielt hatte. Um „das andre" hat er sich nicht gekümmert. Da ihm aber der Direktor fünfzig Mark zulegt, übernimmt er das Amt des Regisseurs: gehen wirds schon; die Gesellschaft wird so kräftig angeranzt, daß jeder sein Bestes tun muß; fürs weitere sorgt der liebe Gott und die Nachsicht

des Publikums, das ja an nichts besseres gewöhnt ist.

So etwa siehts in der Seele eines solchen Regisseurs aus. Die Folgen sind böse. All die übeln alten Gewohnheiten, die unsre großen Bühnen seit Jahrzehnten überwunden haben: „dort unten“ hat sich das fortgeerbt und wuchert lustig weiter. Jeder neunzehnjährige Bonvivant „gibt sich selbst“ und pfeift auf Ton und Gebärde der andern; keiner weiß, was er tun und lassen soll, während der andre spricht; das Volk läuft auseinander und weiß nicht, wohin mit all seinen Gliedmaßen; zwanzig Personen brüllen mit derselben Gebärde in derselben Sekunde dieselben Worte — und derartiges mehr. Daß man sich bei dieser Regie garnicht erst bemüht, das Wesen einer Dichtung zu erkennen, daß man Sudermann in demselben Stil spielt wie Schiller: das wird niemand wundern. Der Regisseur kanns und wills eben nicht besser.

Hier wäre ohne Aufwand allzugroßer Mittel Wandel zu schaffen. Jedes Theater einer deutschen Mittelstadt müßte seinen Regisseur haben, der weiter nichts wäre als Regisseur. Das kostet nicht die Welt; und was es kostet, kann an andrer Stelle gespart werden: ruhig ein paar Schauspieler, ein paar Kulissen, ein paar Kostüme weniger! Der Regisseur muß sich angesehen haben, wie heute in Deutschlands ersten Städten Theater gespielt wird; muß irgendwelche theatergeschichtliche Bildung haben; muß wissen, wie Dessoir den Othello und die Wolter die Iphigenie gegeben haben, wie bei den Meiningern das Käthchen ausgestattet und wie bei Brahm die Wildente inszeniert wurde. Dieser Regisseur müßte, trotz den geringen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, den Willen haben, Anständiges und Echtes zu leisten, und niemals denken: gut genug für die Provinz! Solch ein Mann würde aufräumen mit den alten schlechten Provinztheaterbräuchen, er würde die Schauspieler zwingen, sich einer, seiner Auffassung zu beugen, und würde so zustande bringen, was das Ensemble auch schwächerer Schauspieler erträglich macht: Stileinheit.

Wo es solche Leute gibt? Nicht nur auf dem Monde! Die Herren Theaterdirektoren brauchten sich bloß etwa an der berliner und münchner Universität umzusehen: ich kenne da viele; junge Akademiker mit heißer Liebe fürs Theater, die Kenntnisse und Geschmack wohl zu einer Stellung als Regisseur in der Provinz befähigten, auch wenn ihre rein praktische Erfahrung zunächst gering wäre. Aber diese praktische Erfahrung ist verhältnismäßig schnell zu erwerben, sobald nur die übrigen Eigenschaften vorhanden sind.

Victor Goldschmidt

Vom Opernhaus

Ein Leser schreibt:

Ich besuchte neulich die erste Vorstellung des Wagner-Zyklus, den „Rienzi“. Natürlich war, wie bei jeder größern Oper, einer der angekündigten Hauptdarsteller erkrankt. Für Fräulein Hiedler sang Frau Rocke-Heindl von der dresdner Hofoper die Irene. Da der Gast nicht wußte, wie er sich den andern Darstellern gegenüber verhalten sollte, und da ihm außerdem einige Gesangsstellen gestrichen waren, sank die Figur fast zu einer Statistenrolle herab. Unsre großartige Destinn gab wohl mit gewohnter Meisterschaft den Friedensboten, doch lachte sie bei jedem zweiten Wort und drehte deshalb beständig dem Publikum den Rücken zu. Die Statisten eiferten ihr nach Kräften nach. Als Rienzi aus dem Kampfe heimkehrte, und die Toten im Hintergrund über die Bühne getragen wurden, glaubte man nicht einer ernsten Oper beizuwohnen, sondern einer Parodie; denn man

sah ganz deutlich die Träger der Toten allerhand Allotria treiben und sich ganz ungeniert unterhalten. Das scheint überhaupt eines der Privilegien der königlichen Theater zu sein. Wenn der Herr Generalintendant, anstatt das vorschriftswidrige Öffnen der Türen, lieber das unbefugte Sprechen auf der Bühne mit dreißig Mark Geldstrafe belegte, dann würde bald eine andre Disziplin herrschen.

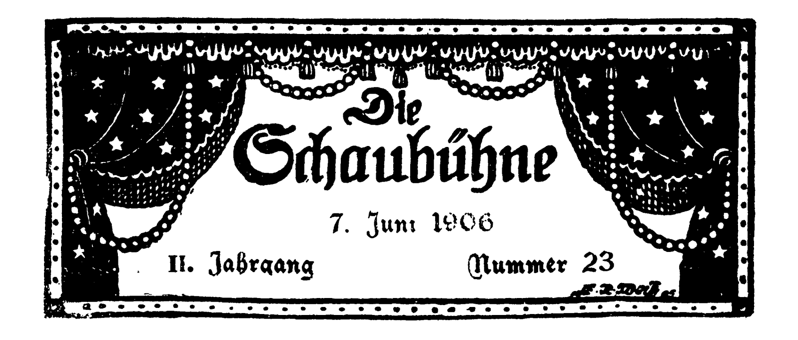
Das Lebensfest

„Das Lebensfest" ist ein lustigerer und sauberer Schwank, als wir seit Jahren gesehen haben, und ästhetische Entrüstung scheint mir weder angebracht, weil der Verfasser sich schon ernstere Aufgaben gestellt, noch weil er seine Arbeit „Lustspiel" genannt hat. Schwänke, die mit reinlichen Mitteln lachen machen, sind verdienstlich, wie immer sie sich nennen. Die Herren Meinhard und Bernauer sind mir auch lieber, wenn sie ehrlich eingestehen, daß ihnen die Literatur nicht annähernd so wichtig ist wie das Geschäft, oder doch höchstens dann, wenn sie gleichzeitig ein Geschäft ist. Da es drittens ein erlesenes Vergnügen ist, Hanns Fischer „Küsse mich!" sagen zu hören und namentlich sagen zu sehen, und da viertens Maria Mayer den Ton und den Blick einer ganzen Künstlerin hat, so schadete es nicht viel, daß Herr Meinhard für den Kommerzienrat nicht saftig genug und Fräulein Hedwig Lange für seine Tochter zu reif war: man kam nach den ersten paar Sätzen ins Lachen hinein und für den Rest des Abends nicht wieder heraus. „Man" heißt ausnahmsweise einmal: nicht nur das Publikum, sondern auch wir, die wir bei Blumenthal unrettbar in finstere Schwermut verfallen.

Das Publikum findet im „Lebensfest", was es braucht, um erheitert, gerührt und wieder aufgeheitert zu werden. Sinnfällige Kontraste, deren Zusammenprall seit Olims Zeiten Komik erzeugt hat: Kontraste des Dialekts (berlinisch und bayrisch), der Lebenssphäre (börsianisch und bäurisch), des Temperaments (cholerisch und phlegmatisch); spaßige Theaterfiguren, kecke Witze, aktuelle Anspielungen, Langen und Bangen, zwei Verlobungen. Wir aber haben an der Freude Teil, weil dieses uralte Stück in einem erquickend frischen Ton vorgetragen wird. Es führt eine persönliche Sprache, ob es nun im derben Gebrauch ungeschminkter Wendungen schwelgt oder seine bessern Charaktisierungsabsichten durch unabgewetzte Worte zu unterstützen sucht. Es hechelt Berlin W. bald feiner, bald gröber, und wenn einige kritische Protagonisten dieses Stadtviertels dem Stück unfreundlich begegnet sind, so geschah das wohl hauptsächlich, weil sie sich in die Seele ihrer verulkten Gastgeber hineingeboſt hatten.

Bei alledem bleibt es schade, daß Carl Roeßler oder Franz Reßner sich die Sache nicht schwerer gemacht hat. Er hat in die alten Schläuche neuen Wein gegossen: das ist aufrichtigen Dankes wert. Aber noch viel dankenswerter wäre es, auch die Schläuche zu erneuern. Daß Reßner das diesmal nicht getan hat, wird ihm zu hohen Einnahmen verhelfen. Darüber wollen auch wir uns freuen, wenn er sie dazu benutzt, sein Talent in Ruhe reifen zu lassen. Es wird aber weniger von seinem unzweifelhaft reichen Talent als von seinem Charakter abhängen, ob er nur ein Schwankschreiber oder ein Komödiendichter werden wird.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 50.



Ein Brief von Ibsen

Mitte Juni wird im Verlag Bard, Marquardt & Co., Berlin, eine Studie von Georg Brandes über Ibsen erscheinen, mit vierzehn unbekannten Briefen des Dichters, die zum ersten Mal sein ganzes Herz enthüllen. Sie sind — sämtlich in deutscher Sprache — an eine achtzehnjährige Wienerin gerichtet, die der Einundsechzigjährige im Sommer 1889 in Gossensaß kennen gelernt hatte und nie wieder sehen sollte. Der erste ist vom 20. September 1889, der dreizehnte vom 30. Dezember 1890 datiert. Bis zum dreizehnten Brief wird Ibsen nicht müde, seiner Zuneigung immer neuen, immer zärtlichern Ausdruck zu suchen. Er nennt das „liebe Kind" „die Maisonne eines Lebensherbstes". Er ist glücklich in der Erinnerung an ihre „leise, melodische, weit dahinschauende Weise." Er fragt: „War es eine Dummheit oder war es eine Tollheit, daß wir einander entgegengekommen sind?" Und er antwortet: „Es war einfach eine Naturnotwendigkeit. Und es war ein Fatum zugleich." Im dreizehnten Brief aber heißt es plötzlich: „Schreiben Sie mir vorläufig nicht mehr ... die Umstände erlauben es jetzt nicht." Es ist kein Zweifel, daß legitimere Rechte sich höchst nachdrücklich geltend gemacht hatten. Die junge Dame unterließ es, darauf zu antworten. Erst sieben Jahre später, im März 1898, gratulierte sie dem Dichter zum siebzigsten Geburtstag und erhielt nach drei Tagen seine Photographie mit dem folgenden — vierzehnten und letzten — Brief:

Herzlich liebes Fräulein — — —!

Empfangen Sie meinen innigsten Dank für Ihren Brief. Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in meinem ganzen Leben. Wage kaum daran zu denken. —

Und muß es doch immer. — Immer!

Ihr treu ergebener

Henrik Ibsen

Ibsen und Berlin

Ibsens Weltruhm ist von Berlin ausgegangen. Heute, auf den Tag heute vor dreißig Jahren, am dritten Juni 1876, ist zum ersten Mal ein Werk von Ibsen in Berlin aufgeführt worden. Bevor also hier zusammengefaßt wird, was dieser Mann für das europäische Drama, was er für die Kultur seiner Zeit, und was er als Mensch bedeutet hat, gebietet die Stunde und rät das Gesetz der Steigerung, zu sagen, was er für das berliner Theater bedeutet hat und noch wird bedeuten können.

... Und das Theaterleben Berlins war öd und wüst, und Finsternis auf der Fläche des Abgrunds, und der Geist Lindaus schwebte über den Wassern. Von ihm und seiner Generation war nichts zu erwarten. Sie bemühte sich nicht, dem Zuge des heimatlichen sozialen Lebens nachzugehen, dem Geist der neuen deutschen Zeit einen künstlerischen Ausdruck abzufangen. Sie stümperte die Motive der Franzosen hülflos nach, schnitt wild und wirr an ihren Stoffen herum und kletterte aufs höhere Konversationstrapez. In dieser Not erhielt für das junge Kaiserreich und seine Hauptstadt zweimal das Wort Voltaires an die Adresse der zweiten Katharina Geltung: C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière.

Das eine Licht hieß Björnson, das andere hieß Ibsen. Den Aufführungen des Aktes „Zwischen den Schlachten" von 1874, des „Fallissements" von 1875, der „Neuvermählten" von 1876 entsprachen genau die Aufführungen der „Kronprätendenten" im Juni 1876, der „Stützen der Gesellschaft" im Januar 1878, der „Nora" im November 1880. Der größere zeitliche Abstand zwischen den Aufführungsterminen der Ibsenschen Dramen entsprach genau ihrem künstlerischen und geistigen Abstand von den Björnsonschen Dramen. Dem tiefern Sinn und dem vollern Mark der Ibsenschen Dramen aber entsprach genau das geringere Verständnis bei der Kritik und der schwächere Erfolg beim Publikum.

Die Gemütsruhe und das Gleichgewicht des überzeugten Königs Sverre zwischen den Schlachten war bekömmlicher und faßlicher als die steile Tragik, der erschütternd unfruchtbare Zweifel Jarl Skules in den „Kronprätendenten", deren Gedankengehalt in der pompösen Körperhülle der meiningenschen Inszenierung ver-

schwand. Die „Stützen der Gesellschaft" wurden zwar gleichzeitig an vier kleinen Bühnen gespielt und wirkten auf ein Häuflein wie eine Erlösung von manchem Übel. Allein ihre Neuartigkeit hatte man so wenig bemerkt, daß man den Theaterabend in der Belle-Alliance-Straße mit dem „Versprechen hinterm Herd", im Stadt-Theater mit einem scherzhaften „Nimrod" ausfüllen konnte, und im Publikum zogen sie keine weitern Kreise. Nicht nur, daß das „Fallissement" ihnen mit dem stofflichen Reiz das Hauptanziehungsmittel vorweggenommen hatte: auch was künstlerisch an Ibsens Drama gefiel, war mehr das Björnsonsche als das Ibsensche an ihm. Es war nicht der entschiedenere Ton, die typischere Bedeutung, der umfassendere sozialkritische Zug, die satirisch-polemische Beleuchtung einer ganzen Gesellschaftsschicht — es war der ausweichende Abschluß, der der bloßen guten Zurede eine charakterändernde Macht zuschrieb. Aber hatte Björnson mit den alten Illusionen seinen Frieden gemacht, so schloß Ibsen nur einen Waffenstillstand. Hatte Björnson nur für Wahrheit gekämpft, für Freiheit allenfalls pathetisiert, so kündigte Ibsen einen Entscheidungskampf um Wahrheit und Freiheit an. Hatte Björnson in den „Neuvermählten" seine eigentliche Aufgabe umgangen, so sah der Dichter der „Nora" ihr fest ins Auge: dort hatte ein halbes Kind aus Familienbanden für den Mann mit Hülfe eines romanhaften Romans befreit werden müssen, hier befreite sich ein Mensch gewordenes Weib aus der Gefangenschaft des Männchens durch eigene Kraft. Dieser ethische und kulturelle Fortschritt war so außerordentlich, daß die dadurch bedingte Entwicklung der Kunstform nicht gleich nachzukommen vermochte. Das Bild wurde nicht fertig, und der Meister erzählte seinen Plan. Nora selbst litt viel zu sehr unter dem Druck der Verhältnisse, sie war unmöglich unbefangen genug, um ihre Lage mit solcher Klarheit zu verstehen und mit so epigrammatischer Dialektik zu erörtern, wie sie es im Schlußakt tat. Welches Schicksal hätte das Drama erst gehabt, wenn es sich nicht mit unverblümten Worten selbst erläutert, wenn es auf die psychologische Spürkraft eines Theaterpublikums vertraut hätte, das mit der Besonderheit und Einzigkeit der Erscheinung nicht einmal der angeklebte optimistische Schluß aussöhnen konnte. In dem unverfälschten Drama, worin Nora die Tür hinter sich zuschlug, erblickten erst recht nicht bloß Mütter, sondern auch Männer einen Einzelfall, der ihnen durch die persön-

liche Eigenheit der Menschen und die daraus hervorgehende Führung der Umstände nicht zur Genüge bewiesen wurde. Man fühlte nicht, daß hier die moderne Weibseele durchforscht und die intimsten Menschenrechte des ganzen Geschlechts verteidigt, daß allen mißachteten, als Sache behandelten Frauen die gebundenen Flügel gelöst wurden. Man hatte kein Auge für die große, tiefgermanische Kunst der Stimmungssymbole, für die kristallklare Technik, für die Verfeinerung, Vermenschlichung und Vertiefung aller herkömmlichen Bühnenmittel, man fand den Doktor Rank widerlich und entbehrte die erhellenden und erheiternden Episoden.

Es war zu früh. Ibsen war ein Angreifer, und der Mehrheitsgeist hielt es, wie immer, mit den Verteidigern alles dessen, was bestand. Bevor die Welt gezwungen wurde, auf Ibsens Gedanken zu horchen, bevor Erwägungen, Überlegungen, Entschließungen an die Stelle der raschen, unbesonnenen Tat traten, bevor man sich daran gewöhnte, den Schauplatz der modernen Poesie in einer geistig arbeitenden Seele zu sehen, mußte sich die Bühne noch einmal mit Blut füllen, mußte noch einmal die schlagbereite Faust dem denkenden Kopf obsiegen. Das war die Sendung Wildenbruchs, der das ganze moderne Leben links liegen ließ. Bei ihm mußte noch morden, wer ein Verbrecher sein wollte. Bei Ibsen war ein hartes Wort schon schwere Schuld. Dieses Wort wurde für das Ohr von Wildenbruchs Zeitgenossen zu leise ausgesprochen. Wenn sie überhaupt auf Worte hörten, so waren es die elegant dialogisierten Doktorfragen des jüngern Dumas nebst der Beantwortung, die sie bei Ibsen ihrer eigenen Fassungskraft hätten abringen müssen. Dazu war es zu früh.

Es vergingen volle sechs Jahre. Man schrieb 1887. In dieser ganzen Zeit war kein Drama von Ibsen auf eine berliner Bühne gelangt, keins von den ältern und keins von den vieren, die zwischen 1881 und 1886 in Skandinavien gewaltig eingeschlagen hatten. Nur in der Zeitschriften- und Broschürenliteratur wurde ihre Einwirkung auf Deutschland verspürt. Dieser publizistischen Tätigkeit agitatorisch begabter Kritiker war es schließlich zu danken, daß jene vier Dramen innerhalb eines reichlichen Jahres die ästhetische Kultur der berliner Theaterbesucher auf die Probe stellen konnten.

Das erste waren die „Gespenster", die am neunten Januar 1887 ein einziges Mal aufführen zu dürfen das Residenz-Theater

der Zensur abgetrotzt hatte. Die „Gespenster" erregten Sturm. Sie waren ja auch wirklich durch einen unüberbrückbaren Abgrund von der alten Produktion getrennt: durch die Sprache, durch die Psychologie, durch die Technik, durch den Inhalt. Was Ibsen schilderte, das war die durch Familienzucht und durch die Suggestion der herrschenden Anschauungen gelähmte Flügelkraft, das war der Mensch nicht in seiner Größe, sondern in seiner Blöße, mit dem Gift vererbter Geistesunfreiheit im Leibe, verkrüppelt durch Erziehung, geschwächt durch die Sünden der Väter. So wollte man ihn nicht sehen. Man bestritt, daß jeder wahre Dichter den Menschen nachschaffen müsse, der seiner Zeit erkennbar sei. Mochte immerhin die Naturwissenschaft bewiesen haben, daß nicht nur die Umgebung den Menschen macht, sondern auch der Blutstropfen, den er von Vater und Mutter überkommen hat: darum hatte der moderne Dichter doch kein Recht, die alten Illusionen anzutasten und den modernen Menschen unter dem Druck finsterer Mächte zu zeigen, die nicht wie früher über den Sternen walteten, sondern in ihm selber wirkten, in seinem eigenen Fleisch und Blut. Die am lautesten gegen die Verwertung der neuen Anschauungen von Herkunft und Wesen des Menschen für die Poesie eiferten, begingen durchweg den Fehler, sich durch die bedeutsame Oswald-Episode die entscheidende tragische Entwicklung verdunkeln zu lassen, in deren Mittelpunkt Helene Alving steht. Ihr Schicksal zu zeigen als das Schicksal einer Nora, die bei ihrem Mann geblieben war, und die ganze moderne Gesellschaft in zorniger Anklage für dieses typische Schicksal verantwortlich zu machen, war Ibsens Hauptabsicht, die die Wenigsten verstanden. Denn ebenso ungewohnt, wie Ibsens dichterischer Vorwurf, war die Technik, die er jetzt gefunden hatte: Schleier um Schleier von einer Vergangenheit zu heben, die die Vorbedingungen für das tragische Ende des Dramas geschaffen hatte; aus scheinbaren Zufallsworten, aus dem Ton der Rede, ja aus Pausen erraten zu lassen, was früher durch menschliche oder unmenschliche Sprachrohre, in Monologen und beiseite berichtet worden war. Diese Technik ermöglichte eine Psychologie, die die feinsten Verstrickungen, die zartesten und tiefsten Schwingungen eines dunkeln Seelenlebens aufdeckte, und bediente sich dazu einer konzinnen, ätzenden Sprache, die zwiefach charakteristisch war: für den Sprecher wie für den Besprochenen.

Vor den Ibsen-Genuß war also ernsthafte Arbeit gesetzt: des Publikums, von dem die gespannteste Aufmerksamkeit, und des Schauspielers, von dem Scharfsinn, Absichtslosigkeit und Selbstentäußerung gefordert wurden. Wen die Herrschaft der Feuilleton- und Effektdramatiker zu dieser Arbeit unfähiger gemacht hatte, war nicht abzuschätzen. Aber wie sich im Publikum und in der Kritik ein paar Gerechte fanden, so fand sich unter den Schauspielern wenigstens einer. Während zwei Monate nach den „Gespenstern" die Aufführung des „Volksfeinds" zumeist an der schauspielerischen Unzulänglichkeit des vorstädtischen Ostend-Theaters scheiterte, war im Residenz-Theater durch Ibsenreife der Darsteller des Pastors Manders derartig aufgefallen, daß man, wiederum zwei Monate nach dem „Volksfeind", sich an „Rosmersholm" heranwagte. Den Rosmer spielte Emanuel Reicher, der freilich als berufenster Ibsen-Interpret nur in einer Zeit gelten konnte, wo man, wo auch die einsichtigere Kritik in Ibsen nichts sah als einen Naturalisten. Aber man mußte erleben, in welch lächerliches Delobelletum im März 1888 der Direktor des Residenz-Theaters, Sigmund Lautenburg, Hjalmar Ekdals allzumenschliche Menschlichkeit herabzerrte, um die primitive naturalistische Auffassung noch als ein Glück zu betrachten. Wenigstens war es eine Auffassung. Wo Ibsen sonst gespielt wurde, gab man sich nicht die Mühe, ihn von andern Autoren zu unterscheiden. Und er wurde jetzt überall gespielt. Im März 1889 drang er sogar, mit der „Frau vom Meere", ins Königliche Schauspielhaus, um nach wenigen Abenden von denselben Brettern zu verschwinden, die die „Quitzows" über anderhalb Jahrzehnte erschüttern sollten. Im April desselben Jahres wagte sich Adolph L'Arronge mit seinem ganzen Mannesmut an die „Stützen der Gesellschaft", deren Lebenswert bereits durch ihre historische Bedeutung übertroffen wurde, und die das Vordringen ihres Schöpfers und das Verständnis für seine eigentlichen Kunstziele jetzt eher hemmten als förderten. Verdienstlich wäre es gewesen, die „Gespenster" von der Freien Bühne zu übernehmen, die mit ihnen im September 1889 eröffnet worden war; belanglos war es, die „Nordische Heerfahrt", im Mai 1890, aufs Deutsche Theater zu bringen, und eine schwere Schuld war es geradezu, die neuen Dramen dem Lessingtheater zu überlassen. Daß Blumenthal sich als heimtückischer Kritiker und frivoler Epigrammatiker dem unbequemen „Konkurrenten" in den Weg

gestellt hatte, hatte den Dichter schlimmstenfalls aufgehalten; daß er ihn nun aufführte und so aufführte, das tötete. Aus „Hedda Gabler“ wurde, im Februar 1891, das „Sterben in Schönheit“ und das „Weinlaub im Haar“ als zu phantastisch gestrichen, und die Hilde Wangel des „Baumeisters Solneß“ durfte Frau Reisenhofer, im Januar 1893, dem vergnügungssüchtigen Premierenpublikum preisgeben. Otto Brahm hatte, trotz allen diesen Aufführungen, das Recht, das ungeheure Kapital Henrik Ibsen wenig genutzt zu nennen, als er im Herbst 1894 die Direktion des Deutschen Theater antrat.

Brahm hat, als Kritiker wie als Direktor, soviel für Ibsen getan, daß man nicht zu vertuschen braucht, worin er gegen ihn gesündigt hat. Erst nachdem Ibsen die Bilanz seiner Zeit in felsenhohe Symbole von ewiger Bedeutung gefaßt hatte, war er dazu geschritten, die Summe der hier niedergelegten Weltanschauung in den Summanden einzelner großstilisierter Zeittypen aufzuaddieren. Brahm hat die Summanden begriffen, aber er hat sich die „Kronprätendenten“, im Oktober 1904, vom Neuen Theater, „Brand“, im März 1898, vom Schiller-Theater, „Peer Gynt“, im November 1903 von der Lessing-Gesellschaft, „Kaiser und Galiläer“, im März 1898, vom Belle-Alliance-Theater vorspielen lassen. Er hat den drei Altersdramen — im Januar 1895 „Klein Eyolf“, im Januar 1897 „John Gabriel Borkman“, im April 1900 „Wenn wir Toten erwachen“ — nicht ohne eigene Schuld nur Ehrfurchtserfolge errungen. Er hat dem „John Gabriel Borkman“ die Wandeldekoration gestrichen, weil er das Geld für Sudermann brauchte. Er hat in zwölf Jahren Zeit gefunden, Lubliners „Junge Frau Arneck“, aber nicht, den „Baumeister Solneß“ zu spielen. Er hat in derselben langen Spanne nichts herausgebildet, was man mit einigem Recht einen schauspielerischen Ibsen-Stil nennen könnte, als welcher sich von Brahms Hauptmann-Stil so zu unterscheiden hätte, wie Ibsen von Hauptmann. Er hat — —

Er hat mit alledem in zwölf Jahren elf Ibsen-Vorstellungen gegeben, in denen alles beschlossen liegt, was in Berlin für den Dichter geschehen ist. Man kann es beklagen, daß hier mehr Ibsens Skepsis als seine Inbrunst, mehr Ibsens Geist als seine Lyrik zur Geltung gekommen ist — nicht auch die historischen und romantischen Dichtungen, sondern nur die Gesellschaftsdramen. Man kann wünschen, daß es Brahm glücken möge, eines Tages

„Rosmersholm“ nicht mehr wie den „Volksfeind“ zu spielen, nämlich die weißen Pferde vor unsers Geistes Aug erscheinen zu lassen. Aber man wird sich bescheiden müssen und dürfen, so lange er Schauspieler von so überragender seelischer Größe, von so hinreißender menschlicher Gewalt hat, daß vor ihnen alle Theorien von Ibsenspiel und Ibsenstil zuschanden werden. Mit ihnen sollte er, da er zu Norwegs Historie und Ibsens Romantik doch kein Herz fassen wird, immer und immer wieder die dreizehn Dramen vom „Bund der Jugend“ bis zum Epilog spielen. Hier gibt sich unser Eigenstes und Nächstes und ist gleichwol in die Ferne gerückt, in der es erst Größe und Bedeutung gewinnt. Hier sind tausend Besonderheiten unsrer Seele gestaltet, aber so gestaltet, daß sie sich als tiefe Sinnbilder des Allgemeinen offenbaren. Hier lebt der Geist unsrer Zeit, aber nicht in narzissushafter Selbstbetrachtung, sondern als eine einzelne Spiegelung des ewigen Weltgeists voll tragischer Bescheidenheit. All das wird der Messias des neuen Dramas aufnehmen müssen, der über sein grandioses Vorbild hinaus nur die mindere Bewußtheit seines Tuns, die Shakespearische Selbstverständlichkeit der Gestaltung, die reichere Fülle sinnlicher Gesichte haben kann. Bis dieser neue Dramatiker da ist, hat eine künstlerische Bühne modernen Inhalts keine wichtigere Aufgabe, als Ibsen zu spielen. So dient sie am rühmlichsten den Lebenden, so rüstet sie am besten für die Kommenden.

Beim Fest im Kaiserhof in Berlin

11. Januar 1887

. . Von jeher habe ich die größten Anregungen von Berlin erhalten. Hier fand ich den ersten Verleger; von hier wurde mir die Freude über die erste Aufführung eines meiner Stücke. Was ich aus der Presse, den Zeitschriften und den literarischen Kreisen Berlins erfahren, war nur eine stete Anregung. Ich habe aber doch nicht geglaubt, daß ich hier so gut angeschrieben sei; und wenn ich in diesem Kreise von Literaten und Künstlern um mich blicke, so ist es mir wie ein Märchen. Aber ich fühle trotz dieser Herzlichkeit oder gerade wegen derselben, daß ich ein Gast, ein Fremder bin, denn so ehrt man niemals die Kinder des eigenen Hauses. Ich wünsche deshalb, es möge der Tag kommen, wo ich hier in Wirklichkeit daheim bin, wo ich nicht fremd bin im großen germanischen Hause. Ich werde nie die Liebe und Herzlichkeit vergessen, die ich heute erfahren. . . . .

Ibsen

Tragödie des Schauspielers

Trotz Shakespeare und Molière herrscht bei den meisten Kulturmenschen ein tiefes, heftiges Vorurteil gegen „Schauspielerstücke". Das ist so unbegründet nicht. Wie sich die Elemente in der Seele jener ganz einzigen Großen mischten, wie weit sie „Schauspieler" waren in dem psychologischen Sinne, den das Wort für uns hat: das alles können wir gar nicht ermessen. Shakespeare und Molière bleiben große Ausnahmen, die eine Regel zu bestätigen scheinen, eine Regel, die aus dem Verhältnis der schauspielerischen Kunst zur dramatischen fließt, wie wir es bis zu einem gewissen Grade ermessen können. Wir wissen den Schauspieler als den eigentlichen Künstler des Augenblicks, der vom Zusammenhang, vom übergeordneten Sinn gelösten Einzelerscheinung. Seine Kunst ist es, sich der einzelnen Stunde, der einzelnen Gestalt mit so leidenschaftlicher Parteinahme hinzugeben, daß er beim Zuschauer das gleich unbedingte Gefühl für seine Gestalt, für deren momentanen Affekt erzwingt; des Dramatikers Kunst aber ist, viele Stunden und gegensätzliche Gestalten zu erfassen und zu kampfvoller Harmonie zu ordnen. Wenn nun ein Künstler mit ausschließlich oder doch ganz überwiegend schauspielerischen Instinkten ein Bühnenstück schreibt, so wird er den Tendenzen seiner Kunst dabei folgen: er wird im starken Einzelaffekt schwelgen, wird mit naiver Parteinahme grell beleuchtete Einzelgestalten in den Vordergrund schieben, wird so das Gleichmaß, den harmonischen Sinn der poetischen Kunstform verletzen. So hat das spezifisch Üble des „Schauspielerstücks" sein Gesetz, seinen innerlichen Grund — das ihm entgegen gebrachte Vorurteil drückt wirklich eine ganz sinnvolle Regel aus.

Indessen wie jede ästhetische Regel hat auch diese — ganz abgesehen von den erwähnten großen Einzelausnahmen — ihr bedenkliches Loch. Es gibt natürlich überhaupt keinen abstrakt reinen Fall von schauspielerischer Psyche, und im Anfang der hundertgliedrigen Kette von Annäherungen der Realität an dieses Abstraktum kann es sehr wohl Naturen geben, in denen schauspielerische und ganz andre Anschauungsweise gleich stark nebeneinander stehen. „Problematische", zwiespältige, ringende Naturen werden diese Schauspieler freilich sein; sie werden nicht die naive Sicherheit des „geborenen" Mimen haben, der mit wahlloser Leidenschaft im Moment aufgeht, im Moment siegt; ihre Schauspielkunst wird jedesmal ein blutiges Sichlosreißen sein aus den Banden einer allseitigen, wägenden, „gerechtern" Weltanschauung zu der seligen Einseitigkeit blinder Hingabe, die den großen Schauspieler macht. Solche Naturen haben es weit schwerer als ihre Genossen in der Schauspielkunst; aber es steht nichts im Wege, daß sie nicht zugleich mit jener andern klarern Seite ihres Wesens sollten Dichter, Dramatiker sein können . . . Es scheint mir, daß unsre Zeit

wie überall, so auch in der Schauspielkunst die Zahl der komplizierten, aus Gegenkräften wunderlich gemischten Naturen mehrt. In Deutschland wenigstens werden die Schauspieler immer häufiger, die wirklich deutsche, germanische Naturen sind, die also ein eigentlich antischauspielerisches Element schweren, gerechten, bedenkenvollen Umschauens im Blute tragen, deren Schauspielkunst nicht aus einem selig hingebenden oder dämonisch wilden, jedenfalls „naiven" Spieltrieb strömt, sondern sehnsuchtsvoll schweren Aufflug aus der Welt ernsten, lähmenden Sinnens bedeutet. Diese Schauspieler mögen wohl auch Dichter sein.

Zwei der stärksten Künstler dieser Art, zwei Männer, die in der berliner Theaterkunst, der eine seit längerer, der andre seit kürzerer Zeit an sichtbarer Stelle stehen, zwei solcher hervorragenden Schauspieler sind es, die zwei Dramen in Buchform haben ausgehen lassen und damit gewichtigen Grund zu diesen Betrachtungen geben. Weil es wirkliche Dichtungen sind, so schöpfen sie aus dem eigensten Leben dieser Dichter, die Schauspieler sind. Ihr Lebensproblem, ihre Stellung zur Schauspielkunst bestimmt ersichtlich diese Dichtungen: es sind also Manifeste von der Tragödie des Schauspielers — aber es sind die Manifeste zweier Dichter.

Was Rudolf Rittner in seinem „Spielmannsdrama", „Narrenglanz" (Oesterheld & Co., Berlin) gestaltet, das ist die soziale Tragik des Schauspielerschicksals. Im Grunde wohl die des Künstlerschicksals überhaupt; aber wie in jeder Beziehung, so ist auch hier der Schauspieler der krasseste, deutlichste Fall des „Künstlers". Wolfnarr, der Spielmann am Kurfürstenhofe, der trotzige Bauernsohn und begnadete Sänger steht in Glanz und Glück. Der Herrscher liebt und ehrt ihn, die Junker fürchten und fliehen ihn, die Frauen laufen ihm nach und fallen ihm zu — aber sein Glück ist hohl und trügerisch: nicht eines Menschen Stolz und Wert achtet man in ihm: der verhätschelte Spielmann bleibt doch dem Fürsten wie der Frau ein bürgerlich Unebenbürtiger, ein „unehrlicher" Mann. Dieselben Gaben, für die man den vielvermögenden Künstler streichelt, machen ihn doch zugleich in den Augen der Gesellschaft zu einem menschlich minderwertigen, sozial-ethisch vogelfreien Wesen. Die schamlos preisgegebene Künstlerseele liebt und verachtet der Bürger — wie etwa den schönen Körper einer Dirne. Die Enthüllung dieses Abgrundes vor den Blicken des Spielmanns und Narren Wolf Trutz, der für die erdhafte Kraft seines Bauernschicksals etwas Heiliges, tiefer Ehrendes in der Kunst eingetauscht zu haben glaubte — diese tödliche Entdeckung bildet den Inhalt des Rittnerschen Dramas. Das Edelfräulein, das sich dem Sänger gab, zieht doch als Vater für sein und ihr Kind einen vertrottelten Junker vor. In seiner Manneswürde tödlich verletzt, wankt Wolfnarr auf; als ein Komplott von Hoffahrt, Niedertracht und Brotneid diese erotische Schande giftig zu verkünden sucht, greift er zum Schwert. Und

nun erfährt er, daß auch die zweite Stütze seiner Existenz hohl ist. Sein geliebter Herr, der Kurfürst, der seinen stolzen Geist und seine mannhafte Kunst so tief genoß — auch er ehrt nicht den Mannesstolz, das einfach Menschliche in ihm. Statt der ritterlichen Strafe, die dem Herren die unschätzbare Hand des Lautenschlägers rauben würde, gibt er seinen Narren der „gelindern" Narrenstrafe, tödlich beschimpfenden Rutenstreichen preis. Und der stolze Narr überlebt seine Schmach nicht.

Zumal in der Gestalt des geschmackreichen und gewissensleeren, tief genußsüchtigen und naiv grausamen Kurfürsten, dieses gutartig schonungslosen Despoten und „geistigen Menschenfressers", der etwas wie eine grandiose Verkörperung des „Publikums" ist — zumal da wächst das Stück zu einem mächtigen Symbol des unseligen Verhältnisses auf, in dem Künstler und Gesellschaft stets zu einander stehen. Das hochmütige Grauen, mit dem der Bürger den durch wohl beneidete Gaben von der Regel gelösten Künstler doch verachtet, das ist hier mit furchtbarer Bitterkeit empfunden, mit reinem, heiligem Haß gestaltet worden. Und mit einer überströmenden Liebe für den Unterliegenden. Der dramatische Bau ist nicht ohne Breiten und Schwächen, die Sprache nicht ganz ohne leblose Bildungsworte der Literatur — aber über alle Mängel reißt die Wucht des lyrischen Pathos hinweg, die zitternde Wortmusik eines Dichters, dem es um Eigenstes, Innerstes geht. Diese aufwühlende Sprachkraft jagt durch das etwas zu plan angelegte Bett dieses Dramas doch schließlich den Lebensstrom mit der fortreißenden Gewalt des echten Kunstwerks.

Nicht ganz so dramatisch, so schlagend und scharf in der Bildlichkeit wie Rittners Prosa, aber von gleich innerlicher Reinheit und herber Eigenart und dabei noch ein wenig reifer und sicherer im Stil sind die Verse des Kayßlerschen Dramas. Das tragische Märchen „Simplicius" (Bruno Cassirer, Berlin) überträgt das tragische Problem von „Narrenglanz" in einen weitern und tiefer gelegenen Kreis. Von „sozialem" Schicksal handelt dies Drama nur in jenem Sinne, in dem das Wort „sozial" nicht mehr die Gruppierung der Menschen in Klassen, der Klassen in Staaten, sondern die Stellung des Individuums zu den Mitmenschen, das Verhältnis des einsamen Ich zu denen da draußen andeutet. Von „Künstler"-Schicksal handelt es nur, soweit „ein Stückchen Künstler lebt in jedes Menschen Seele". Denn freilich jede ganz reine und unverbogene Menschennatur, die noch mit eigenen Blicken und freien Händen das Leben zu betasten wagt, hat im Grunde künstlerisches Wesen. Kunst ist ja nur eigenes, nichtkonventionelles Sehen. „Als Genie ist jeder geboren, zum Philister wird er erst", hat ein geistreicher Zeitgenosse gesagt. Ein Genie, ein Künstler oder (schlichter und besser) ein ganzer ungebrochen eigener Mensch wie Parcival, wie Peer Gynt ist auch Simplicius, wenn er aus seinem Walde eilt, wenn er geht, die andern zu erkennen, ein Echo für sein Ich, Saatboden für seine zeugungswillige

Liebe unter Menschen zu finden. Daß der Weg des Simplicius ins Menschenland, sein Aufbruch, seine Enttäuschungen, sein Ende, daß diese Fabel des Dramas nicht wie eine in sich glaubhafte, notwendig geschlossene Geschehnisreihe wirkt, daß vielmehr jedes einzelne Ereignis von der Idee getragen und herbeigeführt und deshalb mehr planvolle Allegorie als natürliches Symbol scheint — das hat schon Leo Greiner, der seiner Zeit aus Anlaß der münchner Aufführung hier über dieses Werk schrieb, überzeugend dargelegt. Die Motive der Handlungen sind tatsächlich großen Teils ohne lebendige Realität, sind rein ideeller, also dramatisch wirkungsloser Natur. Was aber Greiner damals nicht gebührend betonte und nach dem bloßen Eindruck einer unzulänglichen Bühnenwiedergabe vielleicht auch gar nicht betonen konnte, das sind die ganz außerordentlichen dichterischen Schönheiten, die diese dramatische Grundschwäche vielfach bis zur Unmerklichkeit überdecken. Ich meine keineswegs allein die lyrische Stimmungskraft der Sprache, die uns den herben Duft einer Mannesseele, die „ihren Kindertraum sich rein bewahrt", erschließt. Ich meine vor allem die ganz seltene Kunst und Schönheit der szenischen Phantasie, die jede einzelne dieser im realen Zusammenhang schwach verankerten Situationen doch für sich mit unauslöschlicher Bildkraft rüstet. Das Ballspiel des Waldknaben und der Königstochter über das goldene Parkgitter hinweg ist ebenso schön in seiner Märchenanmut, wie die düstere Schenke am Waldrand, in der Simplicius und seine Raubgesellen das gewaltige Trollenlied singen. Schöner aber als alle Bilder des Stückes scheint mir der szenische Rahmen, in den sie gespannt sind. Das Stück setzt ein mit dem Auftritt eines Fräuleins, das sich auf der Jagd mit einem Knecht im Elbenwalde verirrte. Auf jener Lichtung, wo Simplicius in der Hütte des Einsiedelvaters haust, verliert das Fräulein einen Handschuh, als der Knecht sie in abergläubischer Furcht mit sich fortreißt. Der Handschuh wird für Simplicius ein Lockruf des Lebens, ein Sendbote aus der Menschenwelt. Er zieht hinaus, um die Hand für diesen Handschuh zu finden. Und nach vielen Jahren kehrt er enttäuscht und gebrochen zur gleichen Waldstelle zurück und stirbt. Da teilen sich die Büsche: das Fräulein und der Knecht treten hervor, beider Haar ist weiß geworden. Wie vor Jahren führt sie die Jagd wieder au' Irrpfaden hierher — und das Fräulein findet den Handschuh, den der Sterbende fallen ließ. Auf ihre Hand fügt er sich noch immer leicht — nach so viel Jahren — obschon Blut an ihm klebt:

„Ein seltsam Spiel!
Das Wetter hat ein wenig ihn zersaust —
ein wenig Erd und Staub — man fegt es fort —
ein Tröpflein Blut — man wischt es ab — sieh her:
und wieder ists das alte Ding."

Und sie gehen vorüber, über die Blätter, die die Leiche des Simplicius decken, hinweg. Unter den Blättern liegt der, der ein schmerzvoll Leben lang gesucht hat, die Herrin dieses Handschuhs gesucht — und sie scheidet davon mit ruhigem Staunen, ein verwundertes Lächeln auf den Lippen. Das Leben blies lässig einen Menschen hinweg, wie Staub vom Handschuh.

Am merkwürdigsten scheint mir an diesen beiden Schauspielerdramen, daß zwar das eine im Dramatischen schwach, das andre im Szenischen nicht unanfechtbar ist, daß doch aber beide über allen Zweifel hinaus im Dichterischen, im lyrisch Sprachlichen, Proben echter und starker Begabung sind. Das Allerschönste freilich bleibt die aufrecht starke, sehnsüchtig reine Männlichkeit, die aus beiden Werken spricht. Dies Menschliche, das um reichste, reine Form ringt, diese stolze Lebensfülle, sie gibt dem Rittnerschen wie dem Kayßlerschen Drama den tiefsten Wert.

Julius Bab

Frage

Der Himmel über dem Dache
so blau, so lind!
Ein Baum wiegt über dem Dache
den Wipfel im Wind.

Die Glockenklänge drüben
schweben ganz leise.
Ein Vogel im Baume drüben
klagt seine Weise.

O Gott, dort ist das Leben,
in Einfalt und Friedensruh!
Dies Raunen der Stadt ist Leben!
Und Du . . . .? Und Du!

Was weinst Du bei Tag im Stillen,
was weinst Du laut in der Nacht?
Was hast Du, um Gotteswillen,
aus Deiner Jugend gemacht!

Paul Verlaine
Nachdichtung von Richard Schaukal

(Aus dem Band „Verlaine-Heredia",
der soeben im Verlag Oesterheld & Co. erscheint)

Brahm in Wien

Die Institution der berliner Gastspiele in Wien ist nun etliche Jahre alt. Aber sie bedeutet heute für uns und für die Gäste wesentlich andres als in den ersten Zeiten. Mehr und weniger. Als Brahm kam, schien alles an seiner Kunst Prinzip zu sein, neue Wahrheit, Verkündigung. In seinen Vorstellungen sah man immer nur die neue Schauspielerei, niemals die großen Schauspieler. Die eminente Wirkung lag zwischen den Künstlern, im gleichen Ton und Ebenmaß des Ganzen, nie bei dem oder jenem. Naturalismus — die grundsätzliche Gleichwertigkeit der künstlerischen Elemente, das Gesamtwerk als geordnete Auswahl treu nachgeahmter Wirklichkeiten. Diese unvergleichliche, restlose Vereinigung eines dichterischen und eines darstellerischen Stils, die für einander, durch einander geschaffen und geformt worden waren, überwältigte natürlich auch den hiesigen Geschmack, der sonst doch, verwöhnt und verblendet, nur sich selber kennen will. Man spürte wohl, daß hier mehr als der Zufall eines wirksamen Regie-Einfalls, mehr als die besondere Art einzelner dramatischer Begabungen, daß hier eine ganze große, zeitbestimmende Weltanschauung sich durch Literatur und Schauspielkunst hindurch verkündete, den ausgesuchten Fall und das Individuum weit hinter sich lassend und nur durch ihre eigene machtvolle Einheit bedeutend. Diese geistige Einheit war selbst für unsre Theaterwiener, die nur sinnlich erfassen und aufnehmen wollen, im Zusammenspiel der Brahmschen Leute kräftig genug verkörpert. Die allgemeine Begeisterung übersetzte sich denn auch ihr Motiv ganz ins Gegenständliche und schwärmte lediglich von Ensemble und ausgeglichener Gesamtwirkung, wo sie doch, ohne es zu wissen, vor dem beredten Ausdruck weit tiefer wirkender Gedankenkräfte erschauert war. Das hatte Brahm vermocht, als er zum ersten Mal mit seinem Theater bei uns erschien: dem leichten, haltlos frohen, geistig unregsamen Wiener durch die starke Suggestion seiner Kunst doch wenigstens ein Gefühl von der Schwere und Traurigkeit des resignierten Materialismus aufzuerlegen, der diese Literatur und diese Schauspielerei mit sich — und als einen Teil seiner selbst — heraufgebracht hatte.

Nun sind die Dinge aber vielfach anders geworden. Das Drama ist vom Naturalismus weg, der ihm sein Wichtigstes und Innerstes, den menschlichen Willen, zu verkümmern oder gänzlich aufzulösen drohte. Die Schauspielerei, in andre Beziehungen zu ihren Funktionen gebracht, mußte anders werden. Galt es früher als Höchstes, der vollen Realität einer Figur ihre allseits ausgeprägte, dem Leben des Tages eingepaßte Erscheinung zu geben, so war für den Ausdruck der neuern dramatischen Menschen schon eine gewisse Idealität unerläßliche Bedingung; ein selbständig empfundenes und persönlich betontes Maß an freiem Willen, ein unverkennbarer innerer Rhythmus, der nur intuitiv miterschaffen, nicht

aber fleißig beobachtet und nachgebildet werden konnte. Um es an faßlichen Beispielen zu zeigen: Der Fuhrmann Henschel mag, die nötige Urkraft und Breite der schauspielerischen Begabung einmal vorausgesetzt, ganz vom Regisseur und vom Requisitenmeister ausgearbeitet werden; er ist echt, wenn Kleidung, Stiefel und Peitsche mit dem Dialekt und den Bewegungen übereinstimmen; er ist gut, wenn ihn auch in den Szenen der Wut und der Verstörung Kraft und Schwere nicht im Stich lassen; für den Schauspieler ist es eine rein psychische und nur für den Regisseur eine stilistische Frage. Cajus Duhr (Bahrs „Meister") hingegen ist ohne tieferes Verständnis für die gefährliche Größe dieses übermenschlichen Willens nicht zu spielen; ist nicht zu spielen, ohne daß der Schauspieler, kraft seines eigenen Einfalls, den Ton und die Geberde findet, die seinen besondern physischen Mitteln einen unzweifelhaften Ausdruck dieses tragisch schönen Dünkels ermöglichen. Oder: Der Rheder Bos steht mit seiner ganzen Persönlichkeit einwandfrei auf der Bühne, wenn es dem Schauspieler gelingt, unausgesetzt und überzeugend brutal zu sein. (Ich denke hier zunächst an Bassermanns prachtvolle Leistung, erwähne aber als Beweis, daß ich erst kürzlich den Rheder Bos von einem nicht sehr verständigen Dilettanten, der psychologischen und stilistischen Erwägungen kaum zugänglich ist, immerhin bühnenmöglich dargestellt sah). Der komische Souverän im „Tal des Lebens" dagegen muß von einer eigenen schauspielerischen Phantasie vorgezeichnet und den ganzen Abend lang vom immer lebendigen, reich und frei quellenden Witz des Künstlers getragen sein. Ich spreche, wohlgemerkt, nur von Rollen, nicht von Dramen; und diese Gegenüberstellungen enthalten keinerlei literarisches Urteil.

So war schon bei einem frühern Gastspiel unter Brahm — es mögen jetzt drei Jahre her sein — die Linie der Entwicklung vorgezeichnet, die den Schauspieler von der naturalistischen Selbstentäußerung zu den Aufgaben der freischaffenden Phantasie, zu den Problemen führen mußte, deren Lösung die künstlerische Individualität nur in sich selber und nicht beim Regisseur finden kann. Nun haben wir also dieses Deutsche Theater von damals, das jetzt Lessing-Theater heißt, merklich verändert wieder herbekommen. Ich urteile da natürlich nur vom wiener Eindruck aus; wie sich diese Dinge der stetig mitgehenden Beobachtung der Heimischen darstellen, geht mich nichts an. Uns wird immer nur die letzte Auslese einer jeden Etappe vorgezeigt, und so muß uns natürlich alles, was im Prinzipiellen anders geworden ist, um so markanter, vielleicht auch bedeutungsvoller, als es sollte, erscheinen.

Von selbstlosem Zusammenspiel, idealer Echtheit und Einheit, und wie sonst die Formeln naturalistischer Begeisterung heißen, war diesmal garnicht viel die Rede. Der Einzelne wurde als Einzelner genommen

und genossen. Sonst aber pries die allgemeine Zustimmung nur etwa noch die rhythmische Vollkommenheit eines Abends, die feine Abstufung und das kluge Maß des Sprechtons und der Pausen, die planvolle Harmonie im Aufstieg und Abschwellen der Stimmung. Dieses bedeutende Verdienst eines seinen Dichtern treu und mit hohem Verständnis hingegebenen Theaterleiters wurde keineswegs verkannt oder verschmäht. Neben ihm aber traten jetzt, zum ersten Mal mit so prägnanter Kraft, die Gestalten seiner gewichtigsten Schauspieler in selbständiger Größe und Eindringlichkeit hervor. Sonst waren fast nur Rittner und die Lehmann aus der gleichgerichteten Allgemeinheit des Ensembles in dauernder Erinnerung geblieben. Sie waren ja zumeist, so lange Hauptmann und sein Naturalismus noch alles galt, die Protagonisten gewesen; ihre Einfachheit war von einer elementaren Gewalt, die wie eine sinnbildliche Zusammenfassung des ganzen Prinzips erschien. Jetzt handelt es sich aber um mehr, als um Einfachheit und natürliche Gewalt. Die suggestive Macht der Person, Reichtum und Glanz des Einfalls entscheiden in den neuen Rollen der neuen Stücke. Nun, Persönlichkeiten von der wunderbaren innern Fülle wie Rittner und die Lehmann werden auch auf solchem Boden nicht schwächer oder kleiner. Im Gegenteil: alles staunte das ungeheure Wachstum Rittners an — desselben Rittner, dessen Eigenheit man hier immer von der dienenden Sorgfalt naturalistischer Nachzeichnung verschlungen sah. Ihm, dessen mißlungener Ferdinand nach mehr als einem Jahrzehnt noch in abschreckender Erinnerung war, traut man nun, nach seinem furchtbar prächtigen und ganz stilreinen Starschenski, auch die großen klassischen Aufgaben zu, die seiner satten, vollblütigen Männlichkeit gemäß wären: etwa den Götz, den alten Miller, den Brutus, vielleicht den Othello oder den Odoardo. Damit will nur gesagt sein, daß dieser bedeutende Künstlerinstinkt den höhern Stil in dem Moment fand, da es die Entwicklung der Kunst von ihm verlangte. Er ist mit seiner Zeit und für sie reif geworden.

Man sah ihn diesmal leider nur in zwei Rollen. Andre beherrschten das Repertoire, lösten ihre überragende Erscheinung aus dem Gesamtbild, prägten ihre Persönlichkeit mit unwiderstehlicher Macht unserm Geschmack und Gedächtnis ein. Zwei Männer vor allem hat die rasch eroberte Liebe des Publikums auf eine weithin sichtbare Höhe der allgemeinen Bewunderung gehoben: Albert Bassermann und Oscar Sauer. Beide waren auch in frühern Jahren schon da; aber jetzt erst, in den Gestalten, die ihre eigene Phantasie und Innerlichkeit miterschaffen durften, fing ihre Größe allen zu leuchten an. Die unversiegliche Schöpferkraft Bassermanns, seine Mannigfaltigkeit und Bildsamkeit, sein grandioser Reichtum an Ausdruck und Einfall führten, in einem halben Dutzend Rollen, die Hörerschaft zu immer steigender Begeisterung. Seine gewaltsam erobernde Vehemenz warf alle Bedenken um, die etwa gegen Härten und Sprunghaftigkeiten

in der oder jener Figur hätten aufkommen können. Man liebt es bei uns, wenn eine Persönlichkeit von so suggestiv sinnfälligen Kräften sich möglichst schrankenlos, und sei es selbst ein wenig über die reine künstlerische Linie hinaus, entfaltet. Seine auffallendste und von den meisten geliebte Leistung war vielleicht der Hjalmar. Seine edelste und am vornehmsten stilisierte war aber Stefan von Sala in Schnitzlers „Einsamem Weg". Die ganze Darstellung des wienerischen Stücks überhaupt konnte uns Wienern den eindringlichsten Begriff von der Wandlung des Brahmschen Theaters geben. Nichts von Milieu; keinerlei Echtheit, die aus dem Lokalkolorit geholt war; die Worte Salmannsdorf und Neustift klangen da, als wäre von irgendwelchen preußischen Dörfern die Rede. In der Ortschaft fühlte man sich gar nicht zuhause. Aber ein paar von diesen Menschen kamen nahe, ganz nahe heran, in wunderbar heller, von innen durchleuchteter Klarheit. Vor allen Bassermanns Sala und Sauers Professor Wegrath. Bassermann hat man hier in keiner andern Rolle so gesammelt, alle Kräfte nach innen wendend, auf die schlanksten, sparsamsten Linien konzentriert gesehen. Und Sauer schlug seine bestrickend tiefen Augen auf, ließ den unnachahmlich edeln, schmerzvoll verhaltenen Ton seiner Stimme erzittern und wurde als große kostbare Künstlerpersönlichkeit empfunden und geliebt. War es Bassermann gegeben, mit seiner überlebendigen Kraft die stärkste und weitestgreifende Wirkung zu erreichen, so traf Sauer die Herzen, die ihm zuschlugen, gleich bis ins Tiefste und pflanzte ihnen die unveräußerliche Erinnerung an seine erhabenen, von heiligem Schmerz gekrönten Gestaltungen ein. Nach seinem Wegrath hatte er die ganze Liebe derer, die die Tiefe seiner stillen Kunst ermessen können; nach seinem Gregers Werle genoß er bei ihnen eine so innige und dankbare Verehrung, wie sie auch im theaterfiebrigen Wien nur ganz wenigen Schauspielern dargebracht wird.

Ziemlich schlecht erging es diesmal Reicher. Von seinem unangenehm falschen, interesselosen Julian Fichtner gar nicht zu reden. Aber auch seine andern Figuren wurden höchstens mit dem Respekt gewürdigt, den man seinen frühern Verdiensten schuldig zu sein glaubte. Nirgends konnte er die Hörerschaft so einfangen, daß sie sich ihm freudig und ohne Bedenken hingab. Man empfand ihn den andern gegenüber als zu kühl, als absichtsvoll überlegen, ja als arm. Irgend etwas vernünftelnd Naturalistisches ist in seiner Darstellungsweise geblieben, an das man nicht mehr gern erinnert sein wollte. — Die Triesch hat hier einen seltsamen Zwiespalt der Meinungen aufgeregt. Viele bewundern an ihr die Schärfe des Geistes, die Energie und Sicherheit, mit der sie ausdrückt, was sie ausdrücken will. Andre wenden sich unwillig von ihrer Erscheinung ab und lehnen sich erbittert gegen ihre ganze Art auf, die ihnen erklügelt und im Innersten leblos erscheint. Ich bin überzeugt, daß sie auf die Dauer in Wien ganz un-

möglich wäre. Das kann ihr, zum Glück für sie und zur Beruhigung für uns, sehr gleichgiltig sein, und so mag sie den Berlinern dauernd erhalten bleiben, denen sie ja, wenn ich nicht irre, teuer ist.

Wir aber in Wien könnten uns wünschen, die paar einzigartigen Individualitäten: Rittner, Bassermann, Sauer, Else Lehmann und etwa noch einen oder den andern der jüngern Kräfte, bei uns zu haben. Nicht weil wir an ähnlich starken Individualitäten arm wären, sondern gerade darum, weil wir von jeher auf solche Menschen gehalten und uns um sie mit der ganzen Kraft unsrer Begeisterung bemüht haben. Solange uns Brahm seinen Naturalismus, seine Ausgeglichenheit und Echtheit brachte, war er hier eine vielbestaunte ausländische Spezialität. Jetzt, da sein Theater der starken Persönlichkeiten dem unsern im Prinzip verwandt geworden ist, lieben wir seine Großen, beneiden ihn darum — und lernen doppelt schätzen, was wir an Gleichwertigem und wohl auch an Höherwertigem hier besitzen. Willi Handl

---

Dramaturgie

Rezept zum Erfolg (erprobt!). Schreibe erst ein Stück, dann mache Witze hinein. Bei den Proben wird das Stück gestrichen, die Witze bleiben, und ein schwankartiges Lustspiel ist da.

*

Hat dein Stück eine süddeutsche Heldin, so nenne sie Aloysia Weinzierl. An diesen Namen knüpft der Schlesier dionysische Vorstellungen.

*

Gute Aktschlüsse gelten bei vielen Kritikern als Beweis menschlicher Minderwertigkeit.

*

Wenn dich ein Kritiker Blumenthal nennt, so zähle dein Geld; höhnt er dich Kadelburg, so nimm dir bei deinem Verleger tausend Mark Vorschuß; schimpft er dich aber Fulda, so klage.

*

Herostrat hat das tragischste aller Schicksale erlitten. Vor zwei Jahrtausenden zündete er einen Tempel an, um unsterblich zu werden. Durch all die Zeit klang sein Name. Vor fünf Jahren schrieb Fulda ein Drama „Herostrat". Jetzt ist er vergessen. Gottes Mühlen mahlen langsam!

*

Unsre berliner Theaterleiter sind alle Patienten. Brahms Augen sind angegriffen: er liest schwer und nicht immer richtig. Barnay ist halbblind: er liest garnicht. Barnowsky ist nervenleidend: er versteht nicht, was er liest. Reinhardt leidet an einer Ueberempfindlichkeit des Trommelfells: er hört zu viel.

Carl Rößler

Rundschau

Zur Reform der Provinzbühne

Herr Viktor Goldschmidt behandelt in der letzten Nummer der „Schaubühne" ein sehr ernstes Thema: Das Theater in der Provinz. Er bietet damit eine Anregung, für die wir Provinzler — leider werden wir und unsre künstlerische Lage viel zu wenig erörtert — ihm danken müssen. Aber ich glaube, ihm fehlt Fachkenntnis; wenigstens verurteilt er alle zu sehr in einem. Audiatur et altera pars!

An wirklich guten Regisseuren ist allerdings ein beklagenswerter Mangel. Zwar hat nicht immer der übrigens sehr seltene Mann, der „zwanzig Jahre lang froh war, wenn er seine Rolle mit mehr oder weniger Begeisterung heruntergespielt hatte", alias „der erste Heldenspieler", Regie, sondern der erste Charakterspieler, der, wenn er es mit seiner Kunst ehrlich meint, über seine Rolle, also auch über das vorliegende Stück, ernstlich nachdenken muß. Unehrliche Künstler hat schließlich jede Kunst. Herr Goldschmidt schlägt ein remedium vor: „Junge Akademiker mit heißer Liebe fürs Theater .... auch wenn ihre rein praktische Erfahrung .... Aber diese praktische Erfahrung usw." (siehe Nr. 22). Ist das wirklich ernst gemeint? Dann ist es ein Irrtum. So tief stehen unsere Provinzbühnen nicht, daß uns ein herumexperimentierender Anfänger helfen könnte. Der Herr wird in jahrelanger Arbeit lernen müssen, was von einem guten Schauspieler verlangt wird, er wird zeigen müssen, ob er Talent hat. Die Hauptsache aber ist: Ein guter Regisseur muß mindestens latent ein guter Schauspieler sein. Er muß nicht am Abend jede Rolle spielen, aber er muß auf den Proben jedem Mitglied seine Rolle so vorspielen können, wie er sie haben will. War nicht Laube latent ein schauspielerisches Genie? Jetzt hat uns wieder Reinhardt den Weg gezeigt, den wir Regisseure gehen müssen: Wir müssen im Vordertreffen stehen, unser Stück und seine Rollen beherrschen, ein Vorbild sein, dann haben wir erst die richtige Autorität. Das ist natürlich nicht leicht zu erreichen, besonders nicht in der Provinz, wo es wirklich alles im bunten Durcheinander gibt: Ibsen, Sudermann, Schiller, Blumenthal. Wo bleibt diesem Pêle-mêle gegenüber der Herr Doktor mit der Theorie des Stils ohne die Praxis? Die Provinz muß schneller arbeiten als Berlin, das ist nun einmal nicht anders; gelehrte Abhandlungen können da nicht helfen, nur die Tat, das Beispiel und die Diplomatie. Stehe ich in einer Rolle draußen mit meinen Mitgliedern, so kann ich den Stil festhalten, noch am Abend anfeuernd oder mäßigend wirken, schon durch das Gewicht meiner künstlerischen Autorität. Dem Herrn Akademiker würde es gehen, wie der Henne mit den Enteneiern — wohl verstanden: dem Nichtkünstler. Als geplagter Regisseur rufe ich voller Entsetzen: Noch weniger Schauspieler, noch weniger Kulissen, noch weniger Kostüme — und dann Stil?

Magdeburg P. Medenwaldt

Verwitwete Theaterdirektionen

Kurz hintereinander sind zwei angesehene Theater, erst Bremen, dann Danzig (Königliches Schauspielhaus, Eigentümer: Der Königliche Fiskus — ein staatlich subventioniertes Theater!), und beide in kurzer Frist, ohne daß meines Wissens eine eigentliche Ausschreibung voraufgegangen wäre, den Witwen des bisherigen Direktors zu weiterer Bewirtschaftung überlassen worden. Der Einsichtige,

d. h. sowohl der, der die Größe der idealen Aufgabe eines Theaterleiters zu ermessen vermag, als auch der, der einen Einblick in das Getriebe einer Theaterleitung hat und daher die materiellen Schwierigkeiten zu würdigen weiß, traut seinen Augen und Ohren nicht. Eine Frau, die vielleicht nie Anteil an den Geschäften ihres Mannes genommen hat, soll plötzlich die Zügel in die Hand bekommen und dem kompliziertesten Problem gegenübertreten? Das Wort Oscar Wildes fällt ihm ein: Das Theater gehört unter die Hand eines gebildeten Despoten. Er fragt sich: Würde man der Witwe eines Arztes die Praxis ihres Mannes übertragen oder einer Botschafterin die Stellung ihres Gemahls? Er sollte lieber fragen: Würde man der Frau eines Intendanten oder artistischen Leiters das Amt ihres Mannes, also die gleichen Aufgaben anvertrauen? Denn hier liegt der Hund begraben: nicht die Befähigung, sondern geschäftliche Erwägungen, vielleicht Rücksichten sind maßgebend. Das ist die krasseste Konsequenz des heutigen Theaterverwaltungssystems. Hier wird ganz unumwunden zugegeben, daß es sich nur um ein Geschäft handelt, für das ein künstlerisches Problem nicht existiert. Die Abwicklung der Fragen, die sich aus dem durch den Todesfall unterbrochenem Pachtverhältnis ergeben, wird vorgenommen, als ob ein Parfümeriewarengeschäft und nicht ein Kunstinstitut auf dem Spiel stünde. Der Hauptgrund ist ohne weiteres klar: der unerwartete Fall ist im Theaterpachtvertrag nicht so vorgesehen, daß eine gänzliche und gütliche Lösung ohne Schädigung der Interessen des Verstorbenen und einer Rechtsnachfolger, also ohne beträchtliche Opfer der Stadt möglich wäre. Lieber läßt man die Witwe im Vertrag und vertraut, freilich oft nicht mit Unrecht, darauf, daß es ja doch nicht viel schlimmer werden könne als bisher. Hier gibt es also ein Theaterrechtsproblem, dem einmal aus intimster Kenntnis der Verhältnisse heraus zu Leibe gegangen werden müßte.

Marsyas

Prüfungsvorstellungen der Reinhardtschen Theaterschule

Auch die Schauspielschule des Deutschen Theaters brachte noch schnell vor Toresschluß den Agenten und Direktoren ihre Erstlinge dar. In den zwei Aufführungen, die ich sah, sollten nicht nur fertige Schauspieler ihre Feuertaufe empfangen, sondern auch weniger Entwickelte und Vorgeschrittene den Grad ihrer Ausbildung und ihres Talents erkennen lassen. Und wenn man auch manches Prüflings Pfad von so viel Gestrüpp umwuchert sah, daß man sich versucht fühlte, ihm ein Menetekel zuzurufen, so hielt doch die helle Freude an all der jauchzenden Jugend, an ihrer draufgängerischen Begeisterung und ihrer holden Anmut, oder auch weiches Erinnern an frühere Tage vor allzu schnellem Wort zurück.

Aber nicht nur das junge Volk, auch das Institut selbst hatte hier eine Prüfung abzulegen, und Max Reinhardt mochte gemischte Gefühle des Prüfungskommissars und Prüflings im Busen wälzen. Hoffentlich ists nicht sein Werk, daß die erste Aufführung mit der geradezu widerlichen und nicht einmal instruktiven Bluette Sigmund Schlesingers, „Mit der Feder", eröffnet und daß mit Fuldas unerträglicher Nichtigkeit „Unter vier Augen" geschlossen wurde. Standen doch hier junge Künstler, die einer geistig freiern Zeit entstammen, Aufgaben gegenüber, die höchstens den Sinn haben konnten, sie zeitig an manchen Blumenkohl zu gewöhnen, der ihrer in den Auen der Provinz harrt. Aber wozu das? Und auch der hohe Ton, auf den unter der Lei-

tung eines Meisters der Vergangenheit das erste Tagwerk gestimmt war, wollte nicht recht passen. Die Distanzen sind andre geworden, und drei Schritt vom Leibe kommt man der Natur nicht mehr bei. Das mag nicht nur zu Goethes „Geschwistern", sondern auch zum ersten Akt der „Maria Stuart" gelten.

Um so freudigere Genugtuung durfte der Leitung die zweite Vorstellung bereiten, die nach der Erzählung des schwedischen Hauptmanns Bruchstücke aus „Jugend", „Wildente" und „College Crampton" brachte und neben mancher entwicklungsfähigen künstlerischen Kraft auch Lehrtalent und Intelligenz der jungen Führer erwies. Besonders einer ergreifenden Hedwig Ekdal muß mit Anerkennung für Schülerin und Lehrer gedacht werden. Alles in allem: eine Veranstaltung, die sowohl durch die achtunggebietende Zahl reifer und reifender Begabungen wie durch das Maß des in zielbewußter Arbeit erzielten Könnens das herkömmliche Niveau derartiger Prüfungen hoch überragte und ein eben ausgegebenes „Schulstatut" der Anstalt, in dem Einrichtungen wie Klassenbuch, Versetzung, Zeugnis, Reifeprüfung schreckliche Erinnerungen heraufbeschwören, als ganz überflüssig erscheinen ließ. Aber auch solche Mißgriffe wird der künstlerische Geist, der sich am Ende des ersten Schuljahres offenbarte, überdauern und überwinden. Sch.

Aufruf

Ein Komitee, dem u. a. die Herren Otto Brahm, Emil Prinz von Schönaich-Carolath, Gustav Falke, Gustav Frenssen, Alfred Lichtwark, Detlev von Liliencron angehören, erläßt folgenden Aufruf:

Am 9. Mai dieses Jahres ist der niederdeutsche Dichter Fritz Stavenhagen im Alter von neunundzwanzig Jahren zu Großborstel bei Hamburg gestorben.

Ein Großer und ein Eigener ist mit ihm dahingegangen. Was Klaus Groth für die plattdeutsche Lyrik, was Fritz Reuter für den plattdeutschen Roman gewesen ist, darf Fritz Stavenhagen für das niederdeutsche Drama genannt werden: Ein Begründer, ein Neu-Erwecker, eine erste Bewegung, ein aus sich rollendes Rad.

Weil er seine Sache ganz auf sich gestellt hatte, nur seinen künstlerischen Intuitionen folgte, nicht um den Erfolg bei den Allzuvielen buhlte, hatte er das immer wiederkehrende Schicksal des deutschen Dichters zu tragen: In Not und Druck um die Dinge der Welt hat er gelebt und ganz arm ist er gestorben.

Er hat eine Witwe zurückgelassen, die ihm die schwersten Stunden des Lebens leicht gemacht hat, und zwei Kinder, die ihm Glück und Trost waren und ihm mehr Reichtum geschenkt haben, als ihm je sonst von Menschenhand gegeben worden ist.

Da ist es eine Ehrenpflicht für jeden Gebildeten, insbesondere für die Persönlichkeiten, die eine tiefinnerliche Beziehung zur niederdeutschen Sprache und Kunst und zur Entwicklung unsers Dramas überhaupt haben, den Hinterbliebenen des Dichters aufzuhelfen aus Not und Sorge.

Frau Prof. Olga Zacharias, Hamburg, Sophienterrasse 15a, ist bereit, Geldspenden zu Gunsten der Familie Fritz Stavenhagens entgegenzunehmen. Auch werden sämtliche Zahlstellen und Depositenkassen der Deutschen Bank in Hamburg und außerhalb Hamburgs Zahlungen und Abschreibungen auf das Konto: Prof. Dr. E. Zacharias, Hamburg (Rechnung Stavenhagen-Stiftung) annehmen.

Über die eingegangenen Beiträge wird nach Schluß der Sammlung quittiert werden.

Das Fest der Handwerker

Das Lustspielhaus, von dem Zeit seines Lebens nur in unfreundlichem Ton zu berichten war, hat endlich einmal auch den anspruchsvollern Geschmack, wo nicht ganz befriedigt, doch sicherlich kräftig angeregt. Mir war vom Orpheus zur „Verlobung bei der Laterne“, besonders aber von Reinhardt zu Zickel, der Absturz zu jäh, als daß ich nicht weit dankbarer für das „Fest der Handwerker“ hätte sein sollen. Ich sah es zum ersten Mal und brauchte mir das unmittelbare Vergnügen durch keine Erinnerung, keinen Vergleich trüben zu lassen.

Wenn es die Aufgabe des Volksstücks ist, mitten unter das Volk zu treten, einen bestimmten Arbeitskreis aufs Korn zu nehmen und die Komik darin zu suchen, so ist Louis Angelys Akt kein „Vaudeville“, wie er behauptet, sondern ein richtiges Volksstück, wie es zu unserm Schaden viel zu wenig Nachfolge gefunden hat. Der eine Akt bietet überraschenden Verwicklungen keinen Raum; aber die scharfe Beobachtung des lebendigen Tages und der umgebenden Wirklichkeit hat das Berlin der zwanziger Jahre so treu und lustig getroffen, daß wir einen deutlichen Begriff von dem Zeitgeist bekommen, der solch eine Blüte des Humors einst frisch und duftend aus der Knospe trieb.

Es ist ein überaus harmloses Berlin, ohne politische Aufregung, kleinbürgerlich und nüchtern, gutmütig und behaglich. Was es an Satire aufbringt, ist mehr streichelnd als kratzend. Liebenswürdige Schnurren, ein eulenspiegelhaftes Mißverstehen von Worten, das „Verquatschen“ von Fremdwörtern beherrschen den Platz, den später Zweideutigkeit und Zote einnehmen sollten. Das Kuplet ist noch nicht lediglich Einlage, sondern wächst organisch aus Vorgang und Charakteren heraus. Und es sind wirklich Charaktere, kunstlos, aber kenntlich gestaltet: ein behäbiger Berliner und ein quirlichter Berliner, ein nachdenklicher Breslauer und ein unendlich phlegmatischer Stettiner, ein verliebter Dresdner und ein Meister über alle, der ein lehrreiches Gegenstück zu Hauptmanns Dreißiger abgibt. Das Wort „Notstand“ ist noch nicht erfunden: diese Braven hängen mit Liebe an ihrem Handwerk, haben jeder zwei Taler übrig für jenen Wilhelm, der vom Gerüste gefallen ist, und vertreiben sich ihre freie Zeit mit Humoren, denen kein Eisbär wiederstehen könnte.

Als ich tränenden Auges und schmerzenden Zwerchfells das Theater verließ, wurden mir von Zibo und Asserato, den ewigen Mißvergnügten, die Namen Emil Thomas und Ernestine Wegner vorgehalten. Ohne die beiden gesehen zu haben, bin ich überzeugt, daß gegen ihre Leistungen die nachgeborenen verblassen. Aber in diesen und in den andern Figuren steckt bei aller burlesken Übertreibung soviel angeschaute Wirklichkeit, daß sie von gewiegten und halbwegs komischen Spielern zum mindesten nicht verfehlt werden können. Es schadete also wenig, daß eigentlich nur Herr Impekoven seine Aufgabe nach ihrer ganzen Länge ausmaß. Verdruß dagegen bereitete die Bearbeitung, die sich pietätvoll und pietätlos immer am falschen Fleck erwies. Es war pietätlos, die verblichenen Szenen der Frauen und den Contre nicht um die Hälfte zu kürzen, und es wäre pietätvoll gewesen, in die köstliche Ansprache des Maurerpoliers Kluck nicht die schale Erzählung von der Arche Nowacks hineinzudichten. Daß jede derartige Zutat als Fremdkörper auch den störte, der die Posse nicht kannte, war die beste Probe auf ihre Echtheit und Einheitlichkeit.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Ibsens dramatische Sendung

Einundzwanzig Dramen vom „Catilina" bis zum Epilog; ein jedes dem frühern entwachsen und zum kommenden zeigend, Werken der Schöpfung gleich, die zauberisch sich selbst immer reichern Reichtum entringt. So durchläuft das Genie, unaufhaltsam und seine Kräfte im Verbrauch stetig mehrend, den Weg seiner Lebensarbeit, wie der Strom, den die eigene Fülle weiter und weiter treibt, von den jäh aufdrängenden Quellen bis zum ruhigen Einmünden ins Unbegrenzte. Und nun vom Ufer aus, wo wir, nach Gefallen ins Grüne gestreckt, vom Glitzern der ewig wechselnden Welle noch geblendet, diese Flut neuen Geistes erst nach ihrer Weite und Tragkraft zu schätzen uns bemühen — wer will sich da vermessen, von einem Punkte aus, und hätte er ihn noch so hoch und günstig gewählt, den ganzen Lauf zu überblicken, wie er, bald anmutig leicht hinspringend, bald wild aufschäumend, dann wieder voll ruhiger Klarheit bis auf den untersten Grund, bald in hartem Widerstand um vorzeitige Felsen gebogen, bald frei und stolz durch satte Flächen geführt, seine Spur immer tiefer in die ewige Erde furchend, geworden ist, weil er nach seinen eigenen Gesetzen und nach denen der großen Natur so und nicht anders werden mußte!

In der dramatischen Kunst hat das Phänomen Ibsen nicht seinesgleichen. Wenn die ihm Gleichgeordneten, Sophokles, Shakespeare, Goethe und Schiller, uns die Erhabenheit ihrer Eingebung und die zwingende Macht ihres Gestaltens von Werk zu Werk neu und unabhängig vom frühern fühlen lassen, so geht uns an Ibsen klar und stark, wie an keinem, das große Wunder einer fortdauernden innern Notwendigkeit auf, einer vom Beginn an gesetzten, vom Keim her lückenlosen Entwicklung, in der wir das Abbild einer göttlichen Idee andächtig erkennen. Noch durchdringen wir sie nicht ganz. In andre, fernere Zeiten, so ahnen wir, reichen die fruchtbehangenen Enden dieses Wachstums, dessen Wurzeln den Boden, auf dem wir stehen, durchsetzt und

aufgelockert haben. Für uns ist die Fülle dieser Gaben wohl noch zu schwer. Spätere müssen kommen, sie völlig aufzuzehren, ihren lebenspendenden Saft als unveräußerliches Erbteil zu gewinnen. Auch dann noch, wenn der letzte Rest seiner vorschauenden Erkenntnisse, spurlos ausgeglichen, in den Besitz der neuen Geschlechter eingegangen ist, wird seine Erscheinung allein, dieses unvergleichbare, nur auf sich selbst gestellte, nur mit sich selbst verbundene Künstlerdasein als einzig großes und reines Beispiel eines erhaben sinnvollen Schaffens bewundert und verehrt werden. Dann werden seine Gedanken, mühelos aus dem gesamten Werk herausgelesen, die kristallene Schönheit und Ebenmäßigkeit seines innern Menschen, allen zur beglückenden Lust, offenbaren. Heute ringen wir noch mit seiner Kunst, daß sie uns, in ihren Formen restlos aufgeschlossen, zum Wesen seines Geistes führe. Denn — unser Stolz bescheide sich: Verständnis, Genuß und Besitz sind für uns noch keineswegs bei allen seinen Dramen gleichermaßen eins. Freilich auch die ernste Mühe, ihm näher und näher zu kommen, ist uns schon wie ein Geschenk, aus dem wir dankbar Kräfte und Freuden ziehen. Oft und oft haben wir seine Worte behorcht, seine Menschen befragt, seinen Stimmungen begierig still gehalten. Manchmal blieb alles stumm, versagte sich. Manchmal aber durchdrang uns plötzlich ein nie gehörter Ton, ein nie gesehenes Bild, eine nie verspürte Welle tiefer Erschütterung. Dann war es, als flösse ein neues, edleres Licht aus dem unendlichen Raum auf unsre Erde, und wieder fort, ins Unendliche. Uns haftete noch der Schimmer im Blick, aber wir wußten: nun muß es bald namenlos hell werden ringsum.

Kein Zweifel: daß er uns künftige Wahrheit so wunderbar sinnlich nahe bringen konnte, ist auch ein Geheimnis der Form. In ihr ist immer der Gedanke ganz eingeschlungen und aufgelöst. Ihre Schönheit durchaus empfinden, heißt auch, seiner Größe voll sein; ihn ausdenken, heißt, in ihrem Rhythmus denken. In diesen Kunstwerken wird das große Weltgeheimnis sichtbar, daß Inhalt und Form ein Wesen sind, von unserm unzulänglichen Verstand nur immer verschieden gesehen. Aus tiefern Gefühlen, die dem heißen Chaos des Unbewußten entquellen, kommt dieser Unzulänglichkeit in entrückten Momenten eine höher führende Korrektur. Das große kosmische Weben in Luft und Erde kann manchmal, wenn jeder unheilige Wille schweigt, so auf uns wirken. So wirken auch Ibsens reife Dramen auf eine Seele, die ihren Ton mitschwingen kann: als ein Weben und Werden, das den Sinnnen endlich dünkt, das aber der Geist unendlich weiß, ewig in sich zurückkehrend, mit dem Ende an den Ursprung angeschlossen. Kein erstes Entstehen, kein letztes Verlöschen; nur Welle auf Welle im ewigen All-Leben. Und kein vorher bestimmter Bau, kein ausgeschälter Gedanke: beides zusammen und durcheinander erschaffen, von demselben großen Gesetz im Kleinsten wie im

Ganzen erwirkt: der Triumph des künstlerischen Monismus im Drama. Er gab es seiner geheiligten Bestimmung endlich wieder zurück; er machte es wieder zum vollkommenen Ausdruck persönlich angeschauter unendlicher Weltgesetze. Das war Henrik Ibsens dramatische Sendung.

Ihr Segen setzt schon beim einfachen Wort ein. Das Wort ist die Zelle des dichterischen Organismus. Wird es mißbraucht, so erkrankt das Leben der Dichtung. Verschiedenes Gewicht wurde in unserm Schrifttum vor Ibsen der dramatischen Sprache zugewogen; sie war erhaben oder gewöhnlich, kunstvoll oder einfach, nach dem Abbild der schwärmenden Phantasie oder nach dem Abbild der angeschauten Natur. Er hat nun auch die Sprache unter das Gesetz gezwungen, vor dem die Begriffe Groß und Klein nur Irrtümer des menschlichen Verstandes sind. Die Pistolen eines alten Generals, ein Mühlbach mit einer Brücke, eine blaue glänzende Kravattennadel, ein lahm geschossener Vogel: lauter nüchterne Worte um nüchterne Dinge. Aber die ewigen Gesetze der Welt werden an ihnen, wie an allem, lebendig. Fortdauer und Vergeltung, Ausgleich der Kräfte, aufwärts leitende Vernichtung wirken aus den Worten, wie aus den Dingen, wie aus den Menschen. Denn Worte und Dinge und Menschen haben hier nur einen Ursprung: den Drang des Ewigen nach Ausdruck; und eine Bestimmung: der unendlichen Entwicklung zu dienen. Darum ist es auch nicht gut, von diesen starken, dem gewöhnlichsten Sinn geläufigen Zeichen als von Symbolen zu reden. Ein Symbol in der Dichtung ist immer etwas von außerhalb der Vorgänge Herbeigezogenes, nur der kennzeichnenden Bedeutung wegen geschaffen und im übrigen wesenlos. Es hat nichts zu tun, als zu bedeuten. Wenn Maeterlinck die Mädchenunschuld als Lamm symbolisiert, so kann dieses Lamm niemals geschlachtet und gegessen werden; wenn ihm als Bild der Treue ein Ring erscheint, so ist dieser Ring von keinem Arbeiter je geschmiedet worden, er kann sich auch niemals abnützen oder Edelrost ansetzen. Der Mühlbach auf Rosmersholm aber kann ausgetrocknet oder abgeleitet oder reguliert, die Brücke darüber zerbrochen oder vom ersten besten Zimmermann zurecht geflickt werden; General Gablers Pistolen mögen verrosten oder ins städtische Museum kommen oder der Polizei in die Hände fallen; die Wildente gar ausgestopft und zu Schulzwecken verwendet werden. Könnte dies dem schicksalbestimmenden Sinn dieser Worte, dieser Begriffe, dieser Gegenstände auch nur das geringste von ihrer Schwere nehmen? Sie haben eben ihre ungeteilte und allseitige Funktion im natürlichen Leben des ganzen Organismus: das Wort im Gespräch, der Begriff in den Gedanken, der Gegenstand in der Handlung, gleichzeitig, als verschiedene Seiten eines Wesens, verschiedener Ausdruck eines Willens. Jedes von ihnen ist nicht mehr und nicht weniger Symbol, als etwa mein Haus für mein Leben und mein Leben, wenn es abgeschlossen ist, für meinen Wert in der Welt. Ibsen hat das Wort im Kunstwerk zu

neuer Macht erschaffen, indem er seine Bedeutung nicht auf dem hohlen Boden einer vorsätzlich untergelegten Vorstellung, sondern im Walten und Wachsen seiner natürlichen Funktion tönend werden ließ. Er hat sozusagen den funktionellen Symbolismus der Worte entdeckt, im Gegensatz zum dekorativen Symbolismus andrer. Ihm offenbart sich die Kraft der nie mißbrauchten Sprache als Bild und als Musik zugleich. Indem sie nur wie zur notwendigen Verständigung gesprochen wird, erklingt sie und stellt sie dar. Ihr eingeborener Rhythmus wacht auf, ihr verborgenes Licht wird flüssig, ein Luftkreis von besonderer Optik und Akustik schwebt um das Werk. Diese homogene, keimreiche Atmosphäre erfühlter Gedanken, durchdachter Gefühle ist wieder nicht bloß das, was sonst in Dichtungen die Stimmung heißt. So nennt man für gewöhnlich ein Medium, das mit separater Absicht zwischen die Menschen und ihre Taten eingeschoben wird, ein Destillat aus kostümierten Worten, die der Entwicklung nicht dienen könnten, weil sie nur ihrem vorgeschriebenen Zweck erschaffen sind. Stimmung ist bei den meisten andern Dichtern — auch bei den größten — etwas Stationäres, das von Stelle zu Stelle auftritt, dasteht und wieder weggenommen wird, wenn die Handlung vom Fleck rücken soll: die Stimmung des befreienden Sonnenaufgangs im „Wilhelm Tell"; die Stimmung des Volksaufruhrs in der Forum-Szene; die Stimmungen der Volkslust und der Volksfurcht im „Egmont". Nur bei Sophokles und in den Goetheschen Dramen hohen Stils kommt es vor, daß das Drama selbst, indem es fortschreitet, die einheitliche Stimmung aus sich erzeugt. Das findet sich nun bei Ibsen am großartigsten wieder, im einzelnen Drama und im gesamten Werk. Aus den Worten steigt, gleichmäßig und alles überhauchend, das Wortlose herauf; aus den Worten, die, dem Menschen und seiner Tat immer aufs engste verbunden, in dieser gesetzmäßigen Wirkung vom Nahen aufs Fernere und Fernste ihre geheime dramatische Kraft durch die Erhabenheit einer einzigen grandiosen Stimmung offenbaren. Diese ist eben beim großen Ibsen nicht schmückendes Element und nicht vorbereitende Überredung des Gefühls, sondern unnennbar übersinnlicher Ausdruck eines Weltgesetzes, das in der Funktion der Worte, in der Entfaltung der Menschen, im klar und streng geschlossenen Kreis der Vorgänge seine sinnlich erfaßbaren Zeichen gegeben hat. Das Drama als Abbild eines Weltgesetzes.

Auch der Ibsensche Mensch ist aus dem Wort erschaffen. Das klingt wie Blasphemie, aber es ist der höchste Ruhm eines Dichters. Seine Kunst ist, das Wort so zu gebrauchen, daß man der Sprache vergißt und nur die Seele zu hören meint. Redend offenbart sich der Mensch im Drama; sein ausgesprochener Wille ist sein Wesen, gebiert seine Tat. Andre Dichter finden Worte für ihre Menschen, häufen sie ringsherum auf, in absichtlichen Betonungen, rasch oder schwer, dunkel oder scharf, immer für die besondere Gelegenheit gewandet. Ibsen entwickelt das Wort von der

flachen Erde aufwärts zu jeder menschenbildenden Funktion, die in ihm wohnen kann; im Aufsteigen nimmt es, wie eine wachsende Pflanze, alle Säfte aus seinem Boden mit, von ihnen weiter geformt und als lebendiges Gefäß. Die Zelle entfaltet sich zum Organismus, das Wort zum Menschenbild. Rosmersholm ist ein Wort: Rosmersholm ist irgend ein Herrensitz in Norwegen; Rosmersholm ist die Vergangenheit eines adligen Geschlechts; Rosmersholm ist das Bewußtsein der Tradition; Rosmersholm ist stille Würde und gläubiger Ernst; Rosmersholm ist die Seele von Johannes Rosmer; Rosmersholm ist das Weltgesetz, dem Johannes und Rebekka unterliegen; Rosmersholm ist die Versöhnung der Welt mit diesem Gesetz. Rosmersholm ist ein Wort. Ein andres Wort ist Finmarken. Aber wie diese zwei Worte im Schöpfungswillen des Dichters keimen, werden zwei Menschen, zwei Schicksale, zwei Kulturen daraus, die zuletzt in einer Stimmung von unsäglicher Erhabenheit zu einer neuen Welt zusammenfließen; und so vergleiche man das Aufsteigen des Wesens von Frau Ellida aus dem einfachen Worte Meer (im betonten Gegensatz zur lyrisch feiertäglichen Verkleidung des Wortes); die dialektische Entwicklung der Hedda Gabler aus den Worten schön und häßlich mit allen ihren täuschenden Irrtümern, Lockungen und unsichern Relativitäten; das ungreifbar wechselreiche Spiel der Hjalmar-Seele mit dem Klang und dem Gewicht von ein paar Worten. Aus den Worten greift das Gesetz in die Seelen, die es aufbaut, in die Schicksale, in die Welt. Drama ist dargestelltes Gesetz.

Diese Einheit und allumschließende Fülle, die aus dem weisesten, entwicklungsstarken Gebrauch der Sprache kommt, gibt auch dem ganzen dramatischen Gebilde seine wunderbar geschlossene, im größten Reichtum sparsame Form. Seele und Welt, Mensch und Schicksal sind in den Worten beschlossen, die von Bedeutung zu Bedeutung aufsteigen. So drängt nur immer neuer Sinn, nicht neue Zeichen herzu, und in das Schweigen selbst dringt eine Stimme von den vielen, mit denen er jedes seiner Leitworte reden läßt. Ökonomie der Mittel nennt man das; aber das Mittel ist die Sprache, und die Ökonomie, die das zuwege bringt, muß imstande sein, ihren Gehalt ins Unendliche zu vervielfachen, indem sie zugleich ihren Sinn vereinfacht. Dann kann der Gang eines Gesprächs Vergangenheit und Zukunft weltbedeutend aneinander knüpfen; dann kann der flüchtige, schwankende Moment als höchste Notwendigkeit erscheinen, vom uralt eingeborenen Gesetz der Dinge gegeben und von ihm auch zu kommender höherer Notwendigkeit erlöst. Dann bedeutet der Anfang kein unvermitteltes Entstehen, denn es war vor ihm alles da; und das Ende kein aussichtsloses Aufhören, denn aus dem vielfältigen Sinn der Worte wirken alle Kräfte selbsttätig weiter, so lange die Menschheit lebt. Kein Entstehen und kein Aufhören, sondern nur, von innen heraus, aus den natürlichen Kräften des Gewesenen und nicht Vollendeten, ein an-

schaulicher Nachweis der Gesetze, die sich selbsttätig und dauernd erfüllen. Derartige Vollendungs-Dramen, die, in ihren vorzeitigen Ursprung rücklaufend, ihre Welt in so ebenmäßigem Rund umspannen, schafft nur der innige Glaube an ein großes bestimmendes Schicksal der Menschen. Sophokles und Ibsen sind die frömmsten Dramatiker, die es gibt. Und ihr schlichter, starker Glaube beginnt beim lebenerschaffenden Wort.

Hier ist bisher hauptsächlich von der Reihe Ibsenscher Dramen gesprochen worden, die etwa mit den „Gespenstern" beginnt. Aber wenn man heute Ibsen sagt, so meint man doch vor allem den Dichter, dessen Einsicht und Wortkraft unsrer Sittlichkeit neuen Grund legt. Wie alles Schöne, Starke und Reiche, alles Strenge und Wahre dieses Geistes sich schon im frühern Ibsen finden läßt, wie besonders die unerhörte Macht seiner Sprache aus einem übergroßen Reichtum ausgelesen und verdichtet ist, das könnte, vom Anfangswerk bis zur dramatischen Reife aufsteigend, in eingehender Untersuchung wohl nachgewiesen werden. Denn Ibsen selbst ist als dichterische Erscheinung das klare ungebrochene Abbild gesetzmäßig aufsteigender Entwicklung. Er und seine Werke repräsentieren in gleicher Weise die höhere Vernunft im ewigen Geschehen, die Ordnung der Welt. Sie trösten uns über die peinvolle Verworrenheit des Endlichen und führen uns in beglückende Unendlichkeiten hinaus. Wir fühlen uns wieder von einem Gesetz gehalten und dem All in dauernder Bestimmung verbunden; wir fühlen wenigstens, daß wir daran glauben können. Das war Henrik Ibsens dramatische Sendung: nicht nur sich selbst, sondern auch uns unsterblich zu machen. Willi Handl

---

Die Andre

Damals, als wir uns gefunden,
Ließ ich eine Andre stehn,
Und in unsern hellen Stunden
Ließ ich sie vergebens flehn.

Nun, wo deine süßen Hände
Allzuschwer in meinen ruhn,
Quält mich Sehnsucht ohne Ende,
Unserm Glücke weh zu tun.

Und ich fühls, es würde bitter,
Klopf ich nicht mit heißem Blut
Einmal an das fremde Gitter,
Daß sie öffnet, blaß vor Glut!

Emanuel von Bodman

Die Teufelskirche

Adolf Paul kommt unerklärlich oft. Unerklärlich ist nicht etwa seine Fähigkeit, Drama über Drama auf den Markt zu bringen, wohl aber die Bereitwilligkeit unsrer Direktoren, es nach jedem Mißerfolg eines Paulschen Stücks auf einen neuen Mißerfolg ankommen zu lassen. So wagemutig sind sie sonst nur bei Autoren, die wenigstens einmal die Fähigkeit bewiesen haben, die Mehrheit anzuziehen und festzuhalten. Von Adolf Paul kann man vielleicht sagen, daß er manchmal die Minderheit anzieht: festgehalten hat er auch sie noch niemals. In der „Teufelskirche" — die garnicht besser aufgeführt zu werden verdient, als es im Lessing-Theater der Herren Meinhard und Bernauer geschah — klammerte sich die Verzweiflung schließlich an ein riesiges Kirchenfenster mit zwanzig bemalten Feldern. Was dargestellt war, wurde nicht klar. So weit entsprach das Fenster der Komödie. Aber es war von unten bis oben farbig und abwechslungsreich, während sie von Anfang bis zu Ende eintönig und grau geblieben war. Es wäre nicht ganz die richtige Charakterisierungskunst des Dramatikers, wenn Paul dadurch die Täuschung verstärken wollte, daß sein Stück in der „grauesten Gegenwart" spielt.

Leider hat sichs nie und nirgendwo begeben. Es hat keinen Körper und hat keine Heimat. Es ist ohne Bodengeruch und ist nicht zu fassen. In einem angeblich nordgermanischen Erdflecken taucht der Teufel als Kesselflicker auf und verspricht dem Pastor, dem das alte Holzkirchlein nicht mehr genügt, ihm einen prächtigen Dom zu bauen und zu überlassen, wofern der Gottesmann seinen Herrn nicht noch in derselben Stunde verleugnet. Der Pakt wird geschlossen, der Dom steht da. Darin geht es zwischen Höllensohn und Himmelsdiener an ein Schädelspalten mit bombastischen Worten, das zweimal unterbrochen wird. Erst bezichtigt eine Frau den Pastor, mit ihr beinahe gesündigt zu haben. Er bereut öffentlich; aber er bereut, die Sünde nicht ganz begangen zu haben. Dann pocht der Herrgott selber an die Pforte und wird von seinem Statthalter auf Erden nicht erkannt. Der darf also, dem Pakt gemäß, mit Kirche und Gemeinde vom Teufel geholt werden.

Aus dieser Inhaltsangabe geht die Tendenz und die Satire des Stücks hervor. Wenn ich es recht verstanden habe, will es eine Theologie anprangern, die ihren Gott garnicht kennt, und

will ihr gegenüber den schrankenlosesten Lebensgenuß predigen. Sünde sei einzig und allein, zu denken, daß es sündig wäre, frei zu atmen; oder: Wenn Gott selbst Mensch wurde, wird er uns dann verübeln können, daß wir Menschen auch mal Menschen sein wollen? Dergleichen zu sagen wäre bloß überflüssig, wenn es nackt und klar herauskäme; aber es ist qualvoll, da es in einen Wust von noch trivialern Reden und plumpen Situationen eingewickelt ist. Nichts weckt menschliche Teilnahme, nichts beschäftigt auch nur den Verstand. Pauls Teufel ist keine Spottgeburt von Dreck und Feuer, sondern — ach, es gibt die Materie garnicht, die wesenlos genug wäre, das Vergleichswort für solch einen Schemen zu liefern.

Nachdem dieses lächerliche Phantom seine Wette gewonnen hat, nachdem ihm Kirche, Seelenhirt und Herde mit Donnergepolter ins dunkle Reich hinabgefolgt sind, sehen wir, auf dem Hof des ersten Aktes, den Hofbesitzer Asmus erwachen, und es stellt sich heraus, daß der Gute all das geträumt hat, was uns in jeder Szene Furcht vor der folgenden und Mitleid mit dem Dichter eingeflößt hatte. Das gibt dem Stück den Rest. Zunächst ist es nötig, daß der Träumende für den Traum Bedeutung hat. Man denke sich Hauptmanns Hannele aus ihrem Traum. Der Bauer Asmus aber kann herausgenommen werden, ohne daß der Bau zusammenstürzt oder auch nur ins Schwanken gerät. Zweitens ist es nötig, daß für den Träumenden der Traum Bedeutung hat. Grillparzers Rustan wird vorbereitet und gewarnt und weiß nach dem Erwachen, was er zu tun und zu lassen hat. Der Bauer Asmus aber träumt Dinge, die auch die tollste Fieberglut in seinem Schädel nicht entzünden könnte, und ist nach dem Mittagsschlaf dasselbe Hornvieh wie zuvor. Der Einzige, der diesen Traum träumen dürfte und müßte und darum selbstverständlich nicht träumt, ist der Pastor. Er tritt nach dem Erwachen des Bauern auf und verzichtet auf den Bau der Kirche, den er vorher eifrigst betrieben hatte. Hätte er die ganze Räubergeschichte geträumt, so wüßte man einen Grund für den Verzicht; so weiß man ihn nicht. Drittens endlich ist es nötig, daß der Traum an sich Bedeutung hat. Calderon führt ihn als philosophische Lebensauffassung in die Dichtung ein, und bei Grillparzer ist es der stärkste Reiz, wie sich Rustans Traum erregend und beängstigend und doch schaurig schön dem atemlosen

Zuschauer eben als Traum mitteilt. Adolf Paul hat offenbar Schillers Wort „Freiheit wohnt nur in dem Reich der Träume" mißverstanden und aus der bewährten Einkleidung in die Traumform die Freiheit hergeleitet, ein Stück zu schreiben ohne Charakteristik, ohne Motivierung, ohne Fleisch und ohne Knochen.

Das klingt hart, und man wird fragen, warum ich an diese Mißgeburt so viele Worte verschwendet habe, statt sie, wie die „Hille Bobbe", mit einem Achselzucken abzutun. Weil schließlich doch einmal Herrn Paul und denen, die ihn unablässig aufführen, ins Gewissen geredet werden muß. In ihrem eigenen Interesse und im Interesse des deutschen Dramas. Gerade heute steht wieder in der Zeitung, daß irgendwo zwei neue Dramen von Adolf Paul zur Aufführung angenommen worden sind. Wo soll das hinaus? Es ist verständlich, daß man eine Studie von Hauptmann aufführt, um seiner Theatererfolge und um seiner künstlerischen Verdienste willen. Aber wo sind die Verdienste und die Erfolge des Herrn Paul? Er hätte vielleicht das Zeug, sie zu erringen. Er findet brauchbare Stoffe, hat glückliche Einfälle und, wenn er sich nicht darauf versteift, die Rätsel der Welt zu lösen, einen schlagfertigen Witz. Auch eine wirksame Szene gelingt ihm manchmal. Aber er ist zu ungeduldig. Statt abzuwarten, bis das alles und mehr zu einem organischen Ganzen zusammenschießt, scheint er es vor der Zeit zusammenzwingen zu wollen. Außerdem habe ich ihn im Verdacht, daß er in deutscher Sprache dichtet. Man muß weit unbegabter sein als Herr Paul, um in seiner Muttersprache so ausgeblasene und abgegriffene Worte und Wendungen niederzuschreiben, wie sie die „Teufelskirche" durchsetzen. Auch die vielen Unklarheiten und Verschwommenheiten kann ich mir nicht anders erklären. Herr Paul kehre reuig zu seinem schönen Schwedisch zurück und vertraue seine Arbeiten einem tüchtigen Übersetzer an. Vor allem freilich müßte er sich Zeit lassen, müßte ihm von unsern Bühnen Zeit gelassen werden. Daß er sich gern häufig gespielt sieht, ist am Ende wirklich verzeihlich. Unanständig aber bleibt die Gier, mit der sich die deutschen Theaterdirektoren auf jeden Ausländer stürzen und ihn aussaugen. Welchen deutschen Dramatiker hätte man, ohne daß ein Erfolg vorausgegangen wäre, viermal hintereinander durchfallen sehen? Und wie viele Talente gibt es unter ihnen, die Herrn Paul hoch überragen, ohne bisher zu ihrem ersten Durchfall zugelassen worden zu sein!

Niederdeutsche Dramatik

Nicht viele, die in der vorigen Woche an dieser Stelle den Aufruf für Fritz Stavenhagen lasen, werden gewußt haben, wer der Mann gewesen ist. Er war nicht müde geworden; der Durst zu leben gärte noch in ihm; der Durst, zu formen, zu gestalten; und die Hände, die so eigensinnig hart an heimatlicher Scholle hafteten, haben auch eigensinnig hart sich gegen den Tod erhoben. Doch sein Schicksal hieß ihn ruhen. Als er, neunundzwanzigjährig, schlafen ging, ließ er fünf Bücher zurück. Fünf Bücher, niederdeutsch eins wie das andre: drei Bauerndramen, zwei Seekinderdramen. In den letzten drei Jahren wurden sie geschrieben; sie wären wohl zum Auftakt geworden eines starken, harten, heißen Schaffens. Diese Bücher allesamt sind keine Blender, keine Schlager; sie sind nicht das, was man einen guten Griff heißt, oder einen guten Wurf. Sie sind schweigsame, ernste Bücher; und sie legen Zeugnis ab von einem starken, selbstsichern Manne, der, seiner Maße bewußt, in der Enge blieb.

Mit niederdeutscher Zähigkeit rang dieser Mann auf halbverlorenem Posten. Er ging aus, „de öllst dütsche, echt germansche Sprak“ der Kunst zu erhalten: zu seinen Nedderdütschen sollte die Kunst sprechen in jener „leiwen graden Sprak“, die sie alltags hörten; und er ging aus, das Theater zu erobern. Seine Tragödie ist, daß er nicht fünfzehn Jahre früher kam, als der Naturalismus nach Kronzeugen ausschaute. Er kam fünfzehn Jahre zu spät; kämpfte, ein Spätgeborener, im Winkel seinen stummen Kampf, ohne Heilrufe, ohne Lorbeer, bis das Schicksal ihm die Waffen entwand, just als er gelernt hatte, sie zu führen. Und an seinem letzten Tage erst besann man sich, ihm Kränze zu winden ...

Seine Stärke waren die Gefühlsgipfel. Wo Leidenschaften zur letzten Tat sich ballen, dunkel, hart, verbissen, da findet er die mächtigsten Laute. Und zu zweit war seine Stärke: die Gestaltung des Zuständlichen, im breiten Rahmen. Er dirigiert mit äußerster Griffsicherheit eine Bauernschar, eine halbbetrunkene, fanatisierte, mecklenburgische Bauernschar. Er schweißt da Charaktere, stricbartig umrissene kantige Charaktere, zu einem großen brausenden Chaos zusammen, ohne die Bedeutsamkeit der Einzelfigur zu verwischen. Er gestaltet das Vorwärtsdrängende einer wütenden Bauernschar — im „Dütschen Michel“ zum Beispiel — mengt ein Teil Hemmendes, Zweifelndes, Mißtrauisches, Klügelndes, kurz: Bauernschlaues hinein ... und steigert doch die Vorwärtsbewegung zu großzügiger Wucht. Dabei erweisen sich die gesunden Instinkte zum Theatertechniker: er bringt Konfrontierungen zuwege, die ungezwungen das Ganze zusammenraffen, eine knappe Gewaltsamkeit des Fühlens zeigen und mit trockener Unausweichlichkeit aus der Situation entwachsen. Seine Stärke waren die Gefühlsgipfel. In den Niederungen schleicht er

mühselig einher, ein fremder, verlegener Gast. Wo er hoffende, begehrende, erwachende Liebe zeichnet, mit dem Ausblick auf alle Herrlichkeiten dieser Welt, wo es gilt, einen Zipfel der Glückswolken zu haschen, einen zitternden Sonnenstrahl zu halten: da wird er „poetisch". Da müssen Kinderspielplagiate einen Gefühlsüberschwang decken, der mit Schweigen oder mit Stammeln enthüllbar wäre. Erst zuletzt, im „Rugen Hoff", dieser saftigen, schweren, moralfreien Bauernkomödie, wagt er sich an fleischigere Farben, festigt die Weitschweifigkeit des Ausdrucks und schafft so köstliche Genrebilder, ein später Widerpart der Teniers, Brouwer, mit einem Einschlag Rubensscher Allfreudigkeit.

Sein Pferdefuß ist seine Rechenkunst. Er baut ein Drama, schwindelnd hoch an Schmerz und Leiden, auf einem Mißverstehen, oder auf einem ungesprochenen Wort, oder auf einer Sekunde, die dieser zu spät kommt, oder jener zu früh geht. Jürgen Piepers wird zum Verbrecher um seines Sohnes willen, und gegen diesen; aber er hätte es nicht mehr werden können, wenn nicht alle Menschen aneinander vorbeihasteten und die schlimmsten Opfer brächten, um ein ehrlich Wort nicht zu sagen. Zwar, wir Lebenden allesamt laufen vorbei aneinander und hangen am Augenblick, am Zufälligen. Doch alle Kunst strebt zur Notwendigkeit, und wir haben uns aufgerafft, mehr zu heischen als ein Konterfei.

Allein nach und nach festigt sich Stavenhagens künstlerisches Gewissen. Im „Jürgen Piepers" noch hängt alle Tragik am Zufälligkeitsbindfaden: an der mangelnden Gelegenheit, ein ehrlich Wort zu rechter Stund zu sprechen und zu hören. Im „Lotsen" noch, nur weil ein Abschluß gefunden werden muß, geht der Held ohne Notwendigkeit vom soundsovielten Stock durchs Fenster aufs Straßenpflaster. Aber schon in „Mudder Mews", dem letzten tragischen Schauspiel, kettet das Leid sich an Kleinigkeiten, die für sich so fest ineinandergefügt sind, die für sich so selbstsicher stehen und unverrückbar, daß sie ein tragisches Geschehen tragen können. Aus dieser Entwickelung eines Konflikts aus dem Nichts, da blickt ein Auge, das blank ist und scharf; da spricht ein Mensch, der erkannt hat, daß die Luft voll ist von schuldloser Schuld.

Er war seiner Maße sich bewußt und hielt seinen Blick in der Enge. Sein Auge strebte nicht aus zur Unendlichkeit, ja nicht einmal zur Weite. Ihm galt es nie, ein Kleines einzuordnen ins Große; er nahm das Kleine für sich, und in ihm selbst fand sich das Verhältnis zur Allgemeinheit. So schreibt er keine Stücke, aus denen eine Moral sauber und klar sich abstrahieren ließe, als Quintessenz seines Wollens. In seinem ersten Stück, dem „Jürgen Piepers", wird der Held zum Sünder, da er ausgeht, seines Sohnes Wohl mit unlautern Mitteln zu fördern; und er schafft seines Sohnes Unglück, und sein eigenes, und das vieler Menschen dazu — alles auf der Suche nach dem Besten. Im „Lotsen"

spricht der Kampf des Alters gegen die Jugend, die ungeduldig ans Tor pocht und schaffen will und Platz will. Und der Vater öffnet dem Sohn das Tor und tritt ab vom Leben. In „Mudder Mews“ wiederum bringt die Sohnesliebe der Mutter alles zum Opfer; und die junge Frau, die die Frage aufwarf: Sie oder ich? — die junge Frau tritt ab vom Leben, und läßt dem Alter den Platz. Am meisten aber versprechen die beiden Komödien: „De dütsche Michel“ und „De ruge Hoff“. Wohl findet Stavenhagen nicht jenen köstlichen, alles ausgleichenden Humor, den sein südlicher Pate Anzengruber errang. Seine Farben haben nicht die Lichtheit der Kreuzelschreiber, seine Menschen nicht die fröhliche Ausgeglichenheit der Anzengruberkinder, und ihr Lachen ist nicht ein Überwinden, sondern ein Resignieren. Seine Farben sind dunkel, schwer und schattentrübe; und seine Menschen, hart samt und sonders, knochig, schwerfällig, schweigsam und knapp, stehen aufrecht auf der Scholle und schauen trotzig hinaus übers Land.

Dieser Mann der starken Begabung, stark, weil ursprünglich, fand nicht die Zeit, zur letzten Höhe zu kommen. Es ist vergeblich, zu suchen, was vielleicht hätte sein können, wenn dieses . . . oder wenn jenes . . . Die fünf Bücher, die er zurückließ, sind Zeugen für ihn. Unser Theater könnte sie erobern, wenn nicht die niederdeutsche Sprache es abschreckte; mehr abschreckte als vonnöten . . . . . Denn Kraft und Wahrheit überzeugen allewege. Hans Winand

---

Kündigungsrecht oder Probegastspiel?

Unter allen Mißbräuchen, welche die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger mit mehr oder weniger Erfolg zu beseitigen suchte, ist sie gegen keinen so energisch vorgegangen, wie gegen die vierwöchige Kündigungsfrist oder den Probemonat im Anfang der Engagementszeit. An sich betrachtet, erscheint diese Einrichtung als eine sehr natürliche und gerechte. Ich engagiere ein Ensemble und gebe jedem Mitglied in den ersten vier Wochen Gelegenheit, seine künstlerischen Eigenschaften vor Direktion, Presse und Publikum zu erweisen; wer nach Ansicht dieser drei Faktoren durchaus nicht den gestellten Anforderungen entspricht, wird gekündigt und hat vierzehn Tage Zeit, ein andres Engagement zu suchen, was ihm bei der allgemeinen Kündigungsfrist an allen Theatern auch meist gelingt.

Was nun der Kündigung den allgemeinen berechtigten Widerwillen eingebracht hat, ist der Umstand, daß sich an sie allerhand Korruption, Skrupellosigkeit, Rechtsverdrehung gleich Giftpilzen festgesetzt hatte, so-

daß der ursprüngliche künstlerische Zweck des Kündigungsparagraphen fast ganz verschwand. Man benutzte ihn zur gemeinsten Erpressung, zum Herabdrücken der Gagen, man engagierte drei bis vier Vertreter für ein Fach und behielt dann die billigsten oder die gefügigsten, bei weiblichen Mitgliedern auch die „liebenswürdigsten". Da aber das Abstreifen all dieser gefährlichen Polypen vom Kündigungsparagraphen sehr schwierig erschien, ging die Genossenschaft kurzer Hand daran, die Aufhebung des Kündigungsrechtes zu erzwingen, und zwar mit großer Energie und klug gewählten Repressalien. Man stellte als Ersatz das Probegastspiel auf. Also statt der vierwöchigen Probezeit des ganzen Ensembles zu Anfang des Engagementsjahrs sollte jeder Künstler einzeln gastieren und zwar im Laufe des dem Engagement vorhergehenden Winters. Er spielt an dem Theater, das mit ihm in Unterhandlung tritt, eine im Verein mit der Direktion gewählte Rolle oder auch zwei, worauf nach mindestens acht Tagen durch die Direktion und das Komitee, zuweilen mit Rücksichtnahme auf die Kritik, die Entscheidung erfolgt.

Die Schauspieler begeisterten sich zunächst für die neue Einrichtung und zwar weniger aus ökonomischen Gründen der erhöhten Sicherheit, als wegen des künstlerischen Reizes, eine Auftrittsrolle selbst wählen zu dürfen. Wer so abhängig ist von der gestellten Aufgabe wie der Schauspieler und oft während einer langen Engagementszeit unter dem Druck ungünstiger Beschäftigung leidet, kommt sehr leicht zu der Anschauung: „Gebt mir eine gute Rolle, und ich bezwinge die Welt!" Aber schon das erste Jahr der Gastspiele zeigte, wie viel zufällige Nebenumstände den Ersatz zweifelhaft machen können: die Anstrengung der Reise oft durch ganz Deutschland, die Beliebtheit des Vorgängers, der noch im Engagement anwesend ist, seine Freunde, seine Partei, infolgedessen oft Beeinflussung der Kritik, der Regie, ja sogar des Publikums. Auch der schöne Traum von der freien Wahl der Rolle ging nicht immer in Erfüllung. Es wurde dem Gastierenden häufig eine Rolle fast mit Gewalt aufgedrungen, um den Spielplan nicht ändern zu müssen, was bei den vielen Repertoirestörungen, die die Gastiererei ohnedies mit sich bringt, nicht zu verwundern ist. Dazu kamen die vielen Unzuträglichkeiten, bis an beiden Theatern ein passender Moment für das Gastspiel vereinbart war, zumal da ein drei- bis viertägiger Urlaub für ein vielbeschäftigtes Mitglied doch immer eine große Schwierigkeit bleibt, und zu all dieser Mühe und Aufregung stand oft das Gastspielhonorar in gar keinem Verhältnis . . . Das Schlimmste aber ist, daß die Einrichtung der Gastspiele schon jetzt auf einer eben so unsoliden Basis steht, wie früher der Kündigungsparagraph. Es werden zwei und drei und vier Probegastspiele in einem Fach abgeschlossen, während der Darsteller nur den einen Kontrakt unterschreiben darf, und ruhig abwartend alle übrigen Offerten ablehnen muß; auch dienen manche Gast-

spiele nur zum Schein dem Zweck eines Engagements: die Stellung wird überhaupt nicht besetzt, oder das Wiederengagement des Vorgängers ist stillschweigend beschlossene Sache. Wie viel frivole Rücksichtslosigkeit wäre in dieser Richtung nachzuweisen. Und ist ein Darsteller, der oft bis zum Schluß der Spielzeit auf sein Gastspiel warten muß, nicht weit schlimmer daran als früher, wo er in der Kündigungszeit sich ein andres Engagement suchen mußte, wo aber die allgemeine Kündigungsfrist ihm weit größere Chancen brachte? Aber selbst angenommen, die Gastspieleinrichtung sei eine entschiedene Verbesserung, so ist doch arithmetisch auszurechnen, daß der erreichte Wunsch, an allen bessern Theatern das Gastspiel einzuführen, die ganze künstlerische und geschäftliche Leitung durchwühlen und zerreißen würde. Wir haben über hundert Kartellbühnen, die sich das Gastspiel zur Pflicht machen wollen. Durchschnittlich sind an jeder dieser Kartellbühnen für Oper, Operette und Schauspiel fünfundzwanzig Fachmitglieder engagiert, die beim Engagementswechsel gastieren sollen, und wenn man sogar annimmt, daß die Hälfte von ihnen im Engagement verbleibt, was nur selten zutreffen dürfte, so stellt sich bei einer durchschnittlichen Saisondauer von sieben Monaten — wovon jedoch die ersten beiden für Probegastspiele nicht zu rechnen sind — heraus, daß von Anfang November an mindestens ein Probegastspiel auf jede Woche fällt. Vergehen mehrere Wochen ohne Gastspiel, so könnte es kommen, daß zwei, drei und vier Gastspiele in der Woche nötig wären, und ebensoviele Fachmitglieder müßte jedes Theater für Gastspielreisen entbehren. Wie das auf das Repertoire, auf das Zusammenspiel, auf die künstlerische Ausarbeitung, endlich auf die Gesundheitsverhältnisse wirken müßte, kann sich jeder Theaterkundige mit Schrecken ausmalen; zumal da bei dieser Berechnung in jedem Fach nur ein einmaliges, also ein erfolgreiches Gastspiel angenommen ist, während in Wirklichkeit in manchen Fächern drei und viermal gastiert wird: denn die ergebnislosen Gastspiele sind häufiger, als die Kündigungen sogar in der schlimmsten Zeit waren. Wie viele werden zur größten Verwunderung der Kollegen auf Gastspiele hin nicht engagiert, die während der Probezeit an einem künstlerisch geleiteten Theater nie etwas zu befürchten hatten!

Noch sei hier ein besonders häufiger Vorwurf gegen den Kündigungsparagraphen erwähnt: die Sorglosigkeit, mit der Direktoren Engagements abschließen, da sie den Kontrahenten mit Hülfe der Kündigung leicht wieder loswerden können. Die Sorglosigkeit im Verein mit gewissenhafter künstlerischer Prüfung während der Probezeit würde mir nicht als Nachteil, sondern als der größte Nutzen für den ganzen Beruf erscheinen. Wagte jeder Direktor, irgend einen Schauspieler aus kleinen Verhältnissen heraus zu engagieren — wenn auch nur von einem flüchtigen Interesse, von einer einmaligen guten Leistung eingenommen — ohne viel Bedenken und Nachforschen nach „künstlerischem Vorleben“ oder

Empfehlungen von Gönnern und Autoritäten, so würde gerade diese Sorglosigkeit originellen Talenten und originellen Menschen zu gute kommen, die viel leichter in ihrer Laufbahn Stockungen und auf ihrem Wege zum Ziel Schiffbruch erleiden, als schablonenhafte Musterknaben und geistlose Streber. Diese Sorglosigkeit würde zur Befreiung, zum ewigen Jungbrunnen für einen Beruf, der, wie viele andre in unsrer Zeit (und gerade Künstlerberufe), durch Cliquenwirtschaft, Vettern- und Frau-Basen-Protektion, Bestechung, Empfehlungskauf und noch viel Schlimmeres, was die Brutalisierung der Frauen anbelangt, bereits jede Gesundheit, Kraft und Genialität eingebüßt, aber dafür Blasiertheit, albernen Hochmut, kritiklose Autoritätenkriecherei, dabei doch wieder perverse Genialitätsaffereien eingehandelt hat. Das Gegenteil dieser vielgerühmten Sorglosigkeit, also die Angst, durch die verfehmte Kündigung seinen Ruf als Direktor einzubüßen, hat noch eine andre Neuheit gezeitigt, nämlich die Erkundigungsepidemie. Was diese Krankheit zur Zeit für das ganze Theater bedeutet, geht schon aus den vielen Kollektivbeschwerden in der Genossenschaftszeitung hervor: „Wir bitten, Erkundigungen nicht da und dort einzuziehen . . .“ — oder: „Da bereits viele Kollegen durch Erkundigungen bei Herrn X empfindlich in ihrer Existenz geschädigt sind . . .“ und man glaubt nicht, durch welche Nichtigkeiten besonders kleinere Direktoren, die naturgemäß in näherm Verkehr mit den Mitgliedern stehen als Direktoren größerer Bühnen, zu solchen geradezu vernichtenden Auskünften an Agenten und Kollegen veranlaßt werden, oft nur aus künstlerischer Eifersucht gegen eine anerkannte Stütze des eigenen Instituts. Wahrheitsgemäße Enthüllungen darüber haben schon Ekel und Schrecken verbreitet. Durch diesen Zustand wird dem Klatsch, der Spionage und der Liebedienerei in ungeahnter Weise Vorschub geleistet. Jeden Augenblick kann eine Anfrage einlaufen: man muß also stets sein Benehmen, seine Meinung, seinen Umgang auf dem Niveau der unbedingten Gesinnungstüchtigkeit erhalten, man muß lächeln, wenn „er“ lächelt, seufzen, wenn er seufzt, man darf sich für nichts interessieren als für seine Rollen, man muß seine Intelligenz, seine Weltanschauung, seinen Charakter verleugnen, nur um stets gute Stimmung zu machen. Man läßt sich durch dies schleichende Gespenst das letzte Mark aus dem Rückgrat saugen, nur um der Karriere willen. „Karriere unter jeder Bedingung“ — das ist die Losung, der einzige jämmerliche Ehrgeiz vieler Bühnenkünstler.

Wenn auch nicht alle die erwähnten Schäden ausschließlich der Unterdrückung des Kündigungsparagraphen zuzuschreiben sind, so hielt ich es doch für zeitgemäß und dringend nötig, eine Bilanzierung der Resultate dieser Bewegung zu beantragen. Hugo Diehl

Schiller-Theater

Auch für die Schiller-Theater ist die hauptsächliche Arbeitszeit nun vorbei. Ich habe noch drei Neueinstudierungen gesehen: Shaws „Helden", Grillparzers „Weh dem, der lügt", Wolzogens „Lumpengesindel". Die letzte Aufführung war recht gut, die mittlere nur mäßig, die erste völlig unmöglich. Diese ganz ungleichartige Interpretation der drei so verschiedenen Komödien ist für die Inszenierungskunst des Schiller-Theaters sehr kennzeichnend.

Was man dort kann, ist die saubere, flott belebte Abspiegelung eines bürgerlichen Milieus. Auch kleine Abstecher in die angrenzenden sozialen Schichten, in Proletarierhütte und Salon, gelingen etwa noch, sofern das Kostüm modern und der Stil des Autors der gutumgrenzte „Realismus" bleibt. Diese Regiekunst bewältigt also ausgezeichnet ein Stück wie „Lumpengesindel", in dem ein reiches, aber oberflächliches Talent zwischen schönem dichterischen Leben und übler schriftstellerischer Konvention laviert, um sich schließlich an der Stelle zu verankern, wo es von der gut bürgerlichen Vernunft eines literarisch angehauchten Schwankes in die heilige Unvernunft einer poetisch erschauten Lebenskomödie hinübergehen — könnte.

Der Mangel selbständig schöpferischer Kraft wird aber schmerzlich fühlbar, sobald es sich um die Darstellung von „Klassikern" handelt — will sagen: um Künstler, deren Werke unvergänglich sind, weil sie zum Ausdruck nicht die zu irgend einer Zeit „wirklich" gewesene Lebensform wählten, sondern sich einen „Stil", eine nur aus ihrer Persönlichkeit hervorgegangene Form der Lebensäußerung fanden. Das Werk der Klassiker ist also nur zu inszenieren durch einen Akt selbständiger Phantasie, der jene Welt des Dichters, die „nun und nimmer sich begeben", nachfühlend erschafft. An dieser schöpferischen Regiephantasie, die durch Tempo- und Pausenverteilung den Dialog, durch Form- und Farbenanordnung das Bühnenbild, durch theatertechnische Striche und pantomimischen Ausbau den ganzen literarischen Grundtext zu färben und die Sinnenwelt des Theaters in die Atmosphäre eines bestimmten Dichtergeistes zu tauchen vermag — an all dieser Kunst haben die Leiter des Schiller-Theaters wenig teil. Bei den alten „eigentlichen" Klassikern ersetzt nun den Mangel origineller Kraft ein wenig die Fülle vorhandener und mehr oder minder fleißig studierter Vorbilder. So kann eine Grillparzer-Aufführung uneigenartig farblos, aber doch noch leidlich repräsentabel ausfallen. Wo diese unschöpferische Regie dagegen auf einen neuen Stilisten gerät, einen, der auch jenseits vom Realen eine sinnvoll phantastische Welt gebaut hat, für dessen junges Werk aber noch keine Theatertradition erwachsen ist: da ist die ehrliche Kleinkunst derer vom Schiller-

Theater völlig verraten und verkauft. Daß sie Shaw, diesen geistreichsten Zeitgenossen, spielen, ist gut — wie sie ihn spielen, das ist einfach ein Akt der Verzweiflung. Sie spielen die „Helden" im Stil von „Charleys Tante"; sie erdrücken die geistige Ironie dieses dämonischen Psychologen in einem Wust von Requisitenmätzchen, Klownscherzen, Possentricks. Das Publikum war es gewiß zufrieden — aber wenn man durch das Wesen von „Charleys Tante" wirken will, so ist es entschieden ehrlicher und also auch erziehlicher, „Charleys Tante" zu spielen.

Man soll mir doch ja nicht einwenden, die Schiller-Theater seien nicht zu artistischen Experimenten da, hätten keine neuen Stile zu finden. Die Schiller-Theater wollen schwachbemittelten Volkskreisen über bloße Unterhaltung hinaus Gefühl und Verständnis für alte und neue Kunstwerke großer und ernster Art vermitteln. Das ist ihre ausgesprochene Hauptaufgabe, ihr Lebenssinn. Diesem Sinn aber werden sie solange nur äußerst mangelhaft gerecht, als sie für Werke höherer Artung keinen adäquaten Darstellungsstil besitzen. Mit einer tüchtigen Wiedergabe ihrer wohlbekannten Alltäglichkeit erfreut und unterhält man die Kleinbürger — man veredelt und bildet sie aber nicht; man fördert höchstens ihre Beschränktheit, wenn man Schöpfungen einer freiern Welt in die ihnen vertraute kleine Art hinabzwingt. Weil das Schiller-Theater sich von vielen andern Bühnen aber nur durch seine kunstpädagogische Tendenz unterscheidet, so hängt geradezu seine Daseinsberechtigung von der Auffindung seines „klassischen" Darstellungsstils ab.

Ich sage „seines" klassischen Stils, denn das Schiller-Theater kann und soll nicht die Art der führenden Kunsttheater einfach aufnehmen. Es muß seiner erzieherischen Tendenz zu Liebe einen leichten Ton deutlicher, kräftiger sein in der Betonung des Wesentlichen. Es muß zugleich, seiner materiellen Basis Rechnung tragend, mit einfachern Mitteln, mit quantitativ kleinerm Aufwand das phantastische Leben des großen Dramas wachrufen können. Nicht der äußere Glanz, das formale Raffinement muß auf der „Höhe" sein, aber der Kern eines Hebbelschen oder eines Shawschen Dramas muß in Haltung und Stimmung getroffen, die Qualität des Werkes unübersehbar deutlich klargestellt werden.

Die Aufgabe ist gewiß nicht leicht, aber ihre Erfüllung ist das weitaus Wichtigste, ja das Entscheidende, was der Leitung des Schiller-Theaters heute obliegt. Die augenblickliche Situation ist für Direktor Löwenfeld besonders reich an Möglichkeiten: Während ihm in Charlottenburg ein großes neues Spielhaus gebaut wird, verliert er in Woldemar Runge seinen immerhin fähigsten Regisseur und in Else Wasa seine weitaus interessanteste und stärkste Schauspielerin. In nicht langer Zeit wird ihn auch sein einziger bedeutender Menschendarsteller verlassen. Wie er nun für Ersatz und Nachwuchs sorgen wird, das muß viel entscheiden.

Julius Bab

Der Deutsche Bühnenklub

Die Gründung dieser Vereinigung der Bühnenkünstler, die in Berlin ihr Heim hat, stützt sich auf zwei Motive. Das erste ist ein mehr ethisches und richtet sich gegen die banausische Form, in welcher die berliner Gesellschaft den Schauspieler in ihre Umgangssphäre miteinschließt. Das geschieht noch immer — und wird nie anders sein — indem man den Mimen als Prunkstück bei festlichen Gelegenheiten auftischt oder ihm als „Bratenbarden" eine durchaus schäbige Außenseiterrolle zuweist. Innigere Beziehungen sind nur in einigen vorurteilslosen Familien möglich, die dann ihrerseits — innerhalb der Sippe der Spießer — durch eine allgemeine Acht für ihren Freisinn zu büßen haben. Gegen dieses splitterrichterische Pharisäertum lehnten sich die berliner Schauspieler, zugleich auch in der Absicht, als umfangreichste Körperschaft ihres Faches im deutschen Reich bei den Provinzkollegen vorbildlich zu wirken, entschieden auf. Man wollte versuchen, sich im Kollegenkreise jene enge, aus dem Zusammengehörigkeitsgefühl geborene Verbindung zu schaffen, die mit fremden Schichten nicht herzustellen ist. Man wollte diesen zeigen: „Braucht ihr uns nicht, so brauchen wir euch auch nicht; wir schaffen uns unsre Geselligkeit im eigenen Stil, in eigenen Räumen und werden es einigermaßen zu verhindern wissen, daß euer Snobgelüst uns auch dorthin nachdrängt". Neben dieses mehr gesellschaftliche Frondemotiv trat die wirtschaftliche Frage. Jüngere Berufsmitglieder ohne eigenes Heim waren naturgemäß durch den bekannten zigeunerischen Drang der Künstlernatur in den Freistunden auf Café und Restaurant angewiesen. Nicht zum Vorteil ihrer finanziellen Lage; zum ausgesprochenen Nachteil ihres Rufs, weil gerade in Berlin gewisse Lokale als „Schauspielerkneipen" gezeichnet sind, in denen sehr fragwürdiges Gesindel mit dem aufstrebenden Künstler Seite an Seite sitzt. Die beiden Männer, deren eifriger Tätigkeit der Bühnenklub vornehmlich zu danken ist, Emanuel Reicher und Gustav Rickelt, rechneten ganz richtig, wenn sie diesem System entgegenwirkten. Wenn sie dem unverheirateten Schauspieler ein behaglich ausgestattetes Nest zu schaffen suchten, wo er bisher der Kälte öffentlicher Lokale ausgeliefert war. Wenn sie ihm statt der unzähligen gleichgiltigen oder ablehnungswürdigen Bekanntschaften nur die Kollegen an die Seite rückten. Wenn sie ihn mit der ruhig-vornehmen Abgeschlossenheit der englischen Klubsitte umgaben, statt ihn weiter der fadenscheinigen Öffentlichkeit zu lassen. Im Klub, unter den Linden, konnte man von Anbeginn essen, trinken (zu bequemern Preisen als in jedem Restaurant); man konnte lesen, ruhen, plaudern. Das Milieu war von achtenswertem Geschmack zusammengestellt. Man hauste hier besser als im „möblierten Zimmer", wie es sich die Kasse des kleinern oder mittlern Schauspielers leisten kann. Das

Eintrittsgeld: fünfundzwanzig Mark, der Monatsbeitrag: fünf Mark waren nicht gerade klein, aber — mit den Leistungen des Klubs verglichen — immer noch mäßig. Und diese Leistungen sollten wachsen, blühen und gedeihen. Hier sollte von der Durchreise fremder Künstler festliche Notiz genommen werden. Hier wollte man die lächerliche Einseitigkeit schauspielerischer Interessen durch Vorträge und Diskussionen zur Vielseitigkeit erweitern. Hier wollte man endlich auch das lästige Mäcenatentum dauernd ausgeschlossen halten. „Ordentliche Mitglieder können werden: erstens die in Berlin ansässigen Bühnen-Angehörigen, zweitens die in Berlin ansässigen ehemaligen Bühnen-Angehörigen, drittens die für die Bühne wirkenden Schriftsteller und Tonsetzer, viertens sonstige künstlerische und technisch-künstlerische Persönlichkeiten, die für die Bühne wirken. Außerordentliche Mitglieder können werden: alle nicht in Berlin wohnenden Vertreter der unter drittens angeführten Kategorien." So hieß es in den Statuten! Berufsangehörigen, die nicht Klubmitglieder waren, sollte der Zutritt dreimal hintereinander an dem offiziellen Abend jeder Woche freigestellt sein. Dann hieß es, sich für die Mitgliedschaft oder für das Gegenteil entscheiden. Die „Außenseiter" mußten nach dreimaligem Gastbesuch in der Saison überhaupt wegbleiben. In allem: eine wertvolle, ernsthafte, in ihren ersten Stadien durchaus bewunderte Veranstaltung. Durchreisende Mimen teilten das stolze Selbstbewußtsein, mit welchem ihnen die Eingesessenen die Honneurs des Hauses machten. Diese Leistung hob das Niveau des ganzen Standes. Zumal auch der finanzielle Grundstock durch einen von den vermögendern Berufsangehörigen in Form von Hundert-Mark-Spenden zusammengebrachten Garantiefonds gesichert schien. Und die „jungen Leute" nahmen mit rührender Promptheit Jause, Mittagessen, Abendessen an diesem Ort, dessen stattlich geschmückte Säle weiter zu schmücken, dessen fachpolitische, ästhetische, gesellschaftliche Leistungen auszubauen, ihnen eine heilige Pflicht schien.

Das Plus und das Minus der gegenwärtigen Situation des Bühnenklubs liegt durchweg im rein Gesellschaftlichen. Künstlerische Bestrebungen sind bisher fast völlig unterblieben: haben, wo man versuchte, sich an sie zu wagen, schlank versagt. Ich muß und will hier ausdrücklich betonen, daß die Herren Reicher und Nickelt, in dieser Richtung noch immer die Führer des Klubs, diesem Manko mit ernster Trauer gegenüberstehen. Aber die feindlichen Gewalten sind stärker als diese zwei Einzelnen. Hier verwirkt das meiste die geistige Indolenz des Durchschnittsschauspielers, dessen psychische Welt neben seiner Berufstätigkeit ein bißchen Fachsimpelei, ein bißchen Klatsch völlig ausfüllen. Mehr als einmal hab ichs im Klub vernommen: „Wir wollen, wenn unsre Arbeit vorbei ist, keine geistige Auffrischung, sondern ein bequemes Hindämmern". Mehr als einmal habe ich, wenn an den alljährlichen Delegierten-Abenden

des Klubs der dresdner Heldentenor, der feurige Doktor von Bary, eine universelle Bildung als das erstrebenswerteste Ziel der Klubtendenzen bezeichnete, an der Tafelrunde lautes und leises Lachen gehört. Aber wie soll man überhaupt in diesem Sinne positiv arbeiten können, wenn die kräftigsten Stützen des geistigen berliner Schauspielertums an seinem Ausbau nicht teilnehmen. Ich vermisse in den Mitgliederlisten die Namen Bassermann, Rittner, Sauer, die Namen Matkowsky, Vollmer, Kayßler und andre, die in der Vorderfront der künstlerischen Repräsentation des berliner Schauspielerstandes nach außen hin stehen. Der Einwand: „Wir sind mit der Entwicklung des Klublebens nicht einverstanden und darum nicht beim Werk", ist öde und leer. Einige von diesen hätten bei der Begründung des Unternehmens von vornherein eine andre Marschroute durchsetzen können. Jetzt scheint es zu spät, und die bekannte Einsiedlerpose der Fachgrößen läßt den Bemühungen der Gegner freie Bahn. Die Vortragsnachmittage — trotzdem man fesselnde rhetorische Kräfte wie Lindau und Barnay zu den beliebtesten Klubsassen zählt, ließ man die Poeten E. Zabel und A. Moszkowski reden — wirkten geradezu grotesk. Ein kleines, kaum sichtbares Fähnlein von solchen, die der Klubleitung eben den Gefallen taten, da zu sein, und in deren Mitte „Altmeister" Friedrich Haase sein „Nickerchen" machte, rückte zerstreut und gelangweilt die Sesselpolster blank. Daß den Veranstaltern damit die Lust zu ähnlichen Experimenten vergehen mußte, ist sonnenklar.

So bescheidet man sich mit reiner Geselligkeit. Die außerordentlich starken Schäden dieser Einseitigkeit sollen am Schluß nicht verschwiegen werden. Aber sie hat auch freundliche, nette Ruhepunkte gebracht. Nur der Pedant steht heute auf dem Standpunkt, daß eine belebte, anmutige Geselligkeit zwischen den Schlachten der Arbeit vom Übel ist. Wenn in Berlin, der Hasserin aller leuchtenden gesellschaftlichen Gemeinschaft, eine derartige Veranstaltung in letzter Zeit angenehme Erinnerungen hinterließ, so war sicher der Deutsche Bühnenklub ihr Urheber. Wenn man nicht das Letzte leisten konnte, weil eben die Blüte der Dazugehörigen fehlte; wenn man nicht die Feste dieser Berufsvereinigung zu Zusammenkünften aller berliner Kunstgattungen erweitern konnte: so liegt das hier durchaus an der Hartleibigkeit der „andern". Aber was zu Stande kam, ist bildhübsch gewesen. Man hat den alten Sonnenthal bei sich gesehen, hat dem greisen Louis Kühn bei einem zwanglosen Abendschoppen zu seinem neunzigsten Geburtstag die Hand gedrückt und jüngst den meininger Herzog — als einziger berliner Kunstkörper, dem das einfiel: die „Bühnengenossenschaft" schlief natürlich — an seinem Ehrentag gefeiert. Besonders dieses letzte Beieinandersein tritt noch heute als Lichtpunkt aus dem Grau in Grau der berliner Durchschnittsgeselligkeit heraus. Zwar die Größten waren auch hier zu „vornehm" und fehlten. Trotzdem war es zum

Warmwerden herzlich, ungezwungen und anheimelnd. Reichers Rede, Lindaus Anekdotensammlung, Siegwart Friedmanns Erlebnisse, die gemütlich hinerzählt wurden: das wirkte in dem kleinen, glänzenden Saal, in dem Kreise wahrhaft vergnügter Menschen erquickend . . .

Aber der Klub hat über seinen gesellschaftlichen Erfolgen vergessen, daß diese Bestrebungen ihn nicht ganz ausfüllen dürfen. Und wieviel gäbe es noch zu tun! Daß die Kolleginnen, denen ja die Bühnengenossenschaft jüngst sogar in politischen Berufsfragen Sitz und Stimme zuerkannt hat, erst dann Grund hätten, mit ihren Fachgenossen zufrieden zu sein, wenn diese durch Angliederung einer Damenabteilung etwa den am Sonntag nachmittags und abends beschäftigten Schauspielerinnen eine Zufluchtsstätte zwischen den Schlachten und den durchreisenden Schauspielerinnen jenen Schutz und Anschluß böten, denn z. B. der Lyceumklub für die weiblichen Angehörigen andrer Künste bereit hat: das sei besonders erwähnt, weil es in den zugehörigen Kreisen schon viel besprochen wurde. Wie wäre es ferner mit Diskussionsabenden, an denen Fragen der Regie, der Ausstattung, der Dramaturgie, der Schauspielkunst zur Erörterung gestellt würden? Das würde den Mimen schon deshalb angenehm sein, weil sie da — natürlich von einem überlegenen Präsidium gelenkt — selber reden könnten, nicht „nur" zuzuhören brauchten. Aber an all das denkt man nicht. Die Masse der Besucher kennt zur Zeit an den geselligen Abenden am Dienstag, an den Spätnachmittagen, in den Winternächten nach den berliner Bällen nur eine Beschäftigung: das Spiel! Wenn vorn der breite Lesetisch, die stattliche fachhistorische Bücherei und die Journalabteilung als leere Flecke gähnen, wenn in den breiten Klubsesseln ein paar Veteranen schlummern und zwei, drei Harmlose sich am Billard zu schaffen machen, dann werden im Hinterstübchen die großen Schlachten geschlagen, zu denen die berliner Mimen gar zu gern pilgern, und die später in manchen Schauspielergarderoben ihre Fortsetzung finden. Ich weiß nicht, ob Herr Gustav Kadelburg, der neuerdings im Präsidium des Klubs sitzt, diese sympathische Umwälzung gefördert hat, oder ob er gegen sie protestiert. Fest steht auf alle Fälle, daß verhängnisvoll besonders ein Zusatzparagraph der Vereinsstatuten wurde, der — im geheimen seit langem verbreitet — durch die letzte Generalversammlung Gesetzeskraft erhielt. Diese Klausel vervollständigt den Paragraphen Drei des frühern Statuts und lautet: „Männer aus guten Gesellschaftskreisen, gleichviel, welchen Wohnsitz sie haben, können außerordentliche Mitglieder werden". Der Grund: Bei aller Unterstützung durch die Berufsgenossen hat man sich verspekuliert; der splendide Apparat ist nicht so leicht zu erhalten; kurz, die Außenseiter müssen zur Unterstützung heran. Darüber ließe sich schließlich reden, da es ja zu Einschränkungen — schon im Interesse der Klubmitglieder selbst — zu spät ist. Aber was wollen diese fremden

Gäste, denen man in der Liste der Vereinigung immer häufiger begegnet; was wollen diese Bankiers, diese Rentiers, diese Industriellen unter den Schauspielern? Deren Kreise intimer an die eigenen fesseln? In die Details der darstellenden Kunst eindringen? Sich nach der eintönigen, geschäftlichen Arbeit einem andern Interessengebiet, einer leichtern Lebensart anpassen? Bewahre. Solange Ruhstrats Lieblingshazard nicht die Stunde regierte, sah man sie weit spärlicher. Erst als es bekannt wurde, daß die spielfreien Abende im Klub seltener würden als in den Schauspielhäusern, hielten es die Mäcene für zeitgemäß, die Mode unsrer westlichen Protzenressourcen hierher zu übertragen. Seien wir ehrlich: es muß für die Leiter des Klubs schwer sein, diese Versuchung jetzt — nachträglich — zu bekämpfen, nachdem die gefährliche Finanzlage mit Hilfe der stets wachsenden Zahl an ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern und besonders mit Hilfe der aus den Kartengeldern erwachsenden Einnahmen sich durchaus geglättet hat. Aber das Klublokal ist in erster Reihe für die gesellschaftliche und wirtschaftliche Förderung des Schauspielerstandes gegründet worden (da nun einmal die geistige Förderung in diesem Falle garnicht vorwärts will). Meint man so das soziale Ansehen eines Berufes zu heben, dessen berliner Repräsentanten sich zum Sokkus und der Maske nächstens die Pokerkarte ins Wappen malen lassen dürfen? Meint man, daß es den Novizen der Zunft, den Jüngeren förderlich ist, wenn sie dieses schlechte Beispiel ständig vor Augen sehen, unablässig die Gelegenheit haben, auch ihre kleinen Einkünfte aufs Spiel zu setzen? Gerade wenig gefestete, durch Anlage und Beruf zur Unbeständigkeit geneigte Künstler lassen sich gern fortreißen. Und die Gerüchte von ähnlichen Vorkommnissen werden lauter und lauter. Es wird notwendig sein, daß gerade hier die Herren Reicher und Nickelt ihr „Quos ego!" sprechen. Daß sie irgend eine Form finden, dem Klub wieder ein würdigeres Aussehen zu geben. Daß sie kurz und scharf diejenigen Elemente aus dem Tempel jagen, die einen durch die mühevolle Arbeit von Jahrzehnten des Zigeunerischen entwöhnten Beruf wieder zu den Lieblingsbeschäftigungen des Zigeunertums, „Kartenspiel und Würfellust", zurückzwingen wollen. Wer — aus der engern Klassensphäre — mit diesen Leuten eines Herzens ist, der mag draußen bleiben. An ihm ist nichts gelegen, und gerade so sondert man am geschicktesten die Spreu vom Weizen. Dann aber appelliere man öffentlich an jene Obersten des Berufs, die — zum Teil — noch fernstehen und nach der augenblicklichen Sachlage einen Grund dazu haben. Dann aber sage man ihnen: „Die Luft ist wieder rein. Wir möchten jetzt besser bauen. Wenn Ihr helft, werden wir es auch können." Wahrhaftig: diese Männer müßten kein soziales Gefühl haben, wenn sie auch dann noch untätig blieben.

Walter Turszinsky

Rundschau

Die Saison in New York

Wenn der Zögling sich über den Lehrer hinaus entwickelt, gibt es für den Unbeteiligten ein ergötzliches Schauspiel. Die heitere Komödie hat sich in der verflossenen Saison in der amerikanischen Theaterwelt abgespielt. Es ist so oft gesagt worden, daß die erzieherische Macht der Bühne an dem Ungeschmack des hiesigen Publikums scheitere, daß man es beinahe glauben mußte. Nun aber ist ihr das Publikum über den Kopf gewachsen und hat unzweideutige Beweise geliefert, daß es sehr wohl zu unterscheiden weiß zwischen echt und unecht, Kunstwerk und Machwerk. Es hat gezeigt, daß auch in ihm sich der Wnnsch regt nach einer Kunst, die neues Inhalts und neuer Form, oder wenigstens eins von beidem ist.

So nur kann man es sich erklären, weshalb gerade der Ire Shaw und der Schotte Barrie es gewesen sind, deren Werke sich während der verflossenen Saison am längsten auf dem Repertoire behauptet haben. Der Ire wirkt einem kräftigen Stimulanten gleich, legt verwegene Schlüsse nahe, eröffnet weite Perspektiven. Der Schotte bietet Altbekanntes in phantastischer Fassung, schafft reizvolle Gebilde und versetzt die Zuschauer in jenen angenehmen Zustand der Rührung, die zwischen Lächeln und Tränen schwankt. Wer vor ein paar Jahren vorausgesagt hätte, daß Dramen ohne konventionelle Handlung, Situationen und Charaktere, Dramen, die lediglich durch ihren ideellen Inhalt wirken, sich in Amerika dauernd auf den Bühnen behaupten könnten, wäre ausgelacht worden. Stücke, die kaum etwas andres sind als eine Sammlung unvergleichlicher Aphorismen über die Erziehung des Menschen, wie „Der verlorene Vater", oder der Rahmen für ketzerische Theorien über die Ehe, wie „Mensch und Übermensch", ja selbst Stücke wie „Peter Pan" und „Alice sit by te Fire" wären noch vor kurzem am Broadway unmöglich gewesen.

Der Erfolg dieser so tief verschiedenen Stücke ist auch nicht etwa Verdienst der Kräfte, die sie zur Aufführung brachten. Denn als Arnold Daly auf „Candida" das satirische Seitenstück dazu, „How he lied to her Husband", folgen ließ, und auf den „Verlorenen Vater" „John Bulls Other Island", zögerten seine Verehrer nicht, ihm ihr Mißfallen kundzugeben. Das amerikanische Publikum ist in der letzten Saison in der Tat mündig geworden. Es fordert von der Bühne die Kost, deren es bedarf. Das Leben ist ernst, anstrengend, „strenuous", wie unser Präsident sagt. Da versteht es sich von selbst, daß der Theaterbesucher es wenigstens auf der Bühne weniger ernst nehmen möchte. Nicht das feine Spiel Arnold Dalys und Robert Lorraines, nicht die liebreizende Erscheinung Maud Adams und die pikante Anmut Ethel Barrymores, sondern der Ideen- und Stimmungsinhalt der erwähnten Werke Shaws und Barries erklären den Beifall, den sie gefunden.

Daß „John Bulls Other Island" abgelehnt würde, war ebenso vorauszusehen gewesen, wie das Verbot von „Mrs. Warrens Profession". Wo der anglophobe Ire das Wort führt und Verhältnisse berührt werden, für die weitern Kreisen das Verständnis abgeht, kann sich das amerikanische Publium nicht erwärmen. Es war Arnold Dalys erster Fehlschlag nach einer Reihe erfolgreicher „Shaw"-Saisons, hatte aber weiter keine Folgen. Unheilvoller erwies sich für ihn das Experiment, „Mrs. Warrens Profession" zu inszenieren. Da hatte

er nicht mit den Mächten gerechnet, die in England wie in Amerika zu Hütern der öffentlichen Sittlichkeit bestellt sind, drüben der „Reader of Plays", hüben der Polizeichef! Ungeachtet des Protestes, den die Presse, mit wenigen Ausnahmen, erhob, wurde die Aufführung sistiert und lud Daly Gerichtsverhandlungen auf den Hals, die ihm die Lust an derartigen Wagnissen auf einige Zeit verderben werden. Auf ein Weilchen nur — denn das Urteil der Presse über die relative Unmoralität der beiden Stücke Shaws, die am meisten von sich reden gemacht haben, „Mensch und Übermensch" und „Mrs. Warrens Profession", läßt sich dahin formulieren, daß es einem Autor gestattet ist, spielend an alten Überzeugungen zu rütteln, aber beileibe nicht ernst an Entwurzelung hergebrachter Begriffe zu gehen — eine uralte und sich stets wiederholende Erfahrung, die durchaus nicht auf Amerika beschränkt ist. Daly hat am Schluß der Saison durch Inszenierung der „Helden" den finanziellen Verlust wieder wett gemacht und kann den Vergleich mit Richard Mansfields „Kapitän Bluntschli" sehr wohl aushalten.

Englands klassisches Drama feierte in den Shakespeare-Aufführungen Ben Greets und seiner Gesellschaft, wie in denen des Doppelgestirns E. H. Sothern und Julia Marlowe, große Triumphe. Die Novitäten blieben einigermaßen unter dem üblichen und so wie so nicht allzu hohen Niveau zurück. Die einst des modernen Drama Wortführer gewesen, Jones und Pinero, lassen nichts mehr von sich hören. Ein älteres Werk von H. V. Esmond, „Griersons Way", vermochte sich nicht zu behaupten und auch R. C. Carter hatte mit seinem possenhaften „Mr. Hopkinson" kein Glück. Zwei Salondramen aber erregten einigermaßen Aufsehen, nicht sowohl durch ihren literarischen Wert, wie durch ihre zeitgemäße Tendenz. Es scheint nämlich gerade Mode zu werden, die Gesellschaft, oder was man so nennt, wegen ihres „high life" vor den Richterstuhl der Bühne zu laden. Unnachsichtig geißelt es Alfred Sutro in seinen aus Satire und Rührung zusammengebrauten „Walls of Jericho", wie in der mit moralischen Gemeinplätzen gespickten „Fascinating Mrs. Vanderveldt". Beide Stücke wurden vortrefflich gespielt und erwiesen sich von großer Zugkraft.

Der einzige amerikanische Dramatiker, der einen durchschlagenden Erfolg gehabt hat, und dessen Leistungen anfangen ernst genommen zu werden, ist Charles Klein, der schon von der vergangenen Saison her durch seinen „Music Master" in gutem Angedenken steht. Unsre Bühne hat Dramatiker von größerer technischer Gewandtheit und besonders im Gesellschaftsdrama von einer feinern Kunst der Porträtierung. Aber keiner hat uns bisher ein Werk geschenkt, das von einer so ernsten Auffassung seines Gegenstandes zeugte und den dramatischen Konflikt so kraftvoll herausgearbeitet hätte, wie Klein es in „The Lion and the Mouse" getan. Trotz dem manchmal zu offenbar werdenden konventionellen Mechanismus und der stellenweise noch etwas unbeholfenen Sprache hat dieses Stück des anspruchslosen und strebsamen Autors die Hoffnungen auf einen neuen Aufschwung des amerikanischen Dramas wieder erweckt. Daß Klein sich rühmen darf, was den Kassenerfolg betrifft, unmittelbar nach Shaw und Barrie genannt zu werden, mag wohl auch an dem gesellschaftskritischen Geist seines Stücks liegen, der, wie oben erwähnt, jetzt gerade zeitgemäß ist.

Die andern einheimischen Bühnenprodukte der Saison waren wenig erfreulicher Art. George Ade, den der Erfolg seiner „College

Widow" verleitet hat, sich auf die dramatische Produktion zu werfen, mußte erfahren, daß es einen geschickten Journalisten noch lange nicht zum Dramatiker macht, wenn es ihm einmal gelungen ist, um seine in der Tagespresse belachten Witze und Schnurren theatralische Situationen zu gruppieren. Auch Richard Harding Davis blieb mit seinem neusten Werk hinter dem „Diktator" zurück. Clyde Fitch, den seine Verehrer gern den amerikanischen Sardou nennen, brachte in „Her Great Match" mit uraltem Material und nicht eben neuern Mitteln eine recht wirkungsvolle Komposition zu Stande. Belascos „Girl from the Golden West" hingegen bot uralte Verwicklungen und Gestalten in fast ebenso alter Anordnung und Kostümierung. Nur Milton Royles „Sqaw Man" brachte Neues, ließ aber in dessen Verwertung viel zu wünschen übrig. Sidney Rosenfelds „Optimist" erzielte wenig mehr denn einen Achtungserfolg, und Pauldings „Cousin Louisa" gefiel zwar in Boston, aber nicht in New York. Interessant ist die Tatsache, daß die einzigen wirklich modernen Problemdramen, die versuchsweise aufgeführt worden, Frauen zu Verfassern hatten, wie die Tochter des verstorbenen James Herne, Mrs. Ivy Ashton Root, Alice Smith und Charlotte Thompson u. a.

Richard Mansfield zollte der Schiller-Renaissance seinen Tribut, indem er „Don Carlos" inszenierte. Das Experiment wurde sehr warm begrüßt, aber selbst die Verehrer seiner Kunst konnten sich mit der Interpretation der Titelrolle nicht befreunden, und die Längen des Dramas widersprachen zu sehr der amerikanischen Bühnentradition. Mrs. Fiske gab uns als Novität einen kleinen Einakter von John Luther Long „Bolce", der eine Bereicherung dieses Genres zu sein scheint. Sonst bot sie nur Reprisen, wie z. B. ihre Becky Sharp. Frau Kalish. die ehemalige Hauptstütze des jüdischen Theaters, kann auf ihre erste Saison am Broadway stolz sein, obwohl ihre Monna Vanna an Maeterlinckscher Feinheit viel zu wünschen übrig ließ. Nance O'Neill, der neue Stern, den die Bostoner vor zwei Jahren entdeckten, spielte das Heimchen und Magda und Hedda Gabler. Den größten künstlerischen Erfolg bei unglaublichem finanziellem Pech hatte das russische Theater Paul Orleneffs. Während die Kasseneinnahme Abend für Abend von den Gläubigern beschlagnahmt wurde, spielten diese Künstler mit wahrer Todesverachtung in dem primitiven Theater nahe der berüchtigten Bowery weiter und hatten wenigstens die ideale Genugtuung, daß sie durch ihre vortrefflichen Leistungen in Dostojewskis „Brüdern Karamasoff", Alexis Tolstois „Zar Fedor", Tschechows „Moewe", Ostrowskis „Wald" usw. eine Elite angloamerikanischer Literaten und Künstler anzogen, die die fremde Sprache nicht hinderte, sich für ihre Kunst zu erwärmen. In Chicago spielten sie Gogols „Revisor" und in Boston „Kabale und Liebe". Aber alle Bemühungen ihrer Bewunderer ihnen zu helfen und sie an Amerika zu fesseln, scheiterten an ihren durch Mißwirtschaft verwickelten Verhältnissen.

Das deutsche Theater am Irving Place hat eine Saison hinter sich, die an Dürftigkeit selbst in der Geschichte der deutschen Bühne dieses Landes ihres Gleichen nicht haben dürfte. Von bekannten deutschen Novitäten gab es nur Fuldas „Maskerade", Blumenthals „Schwur der Treue" und Ohorns „Brüder von St. Bernhard". Eine der besten Vorstellungen der Saison war die von Heijermans „Kettengliedern", und einigen Glanz verlieh der Neueinstudierung von

„Arria und Messalina" das Zusammenspiel von Harry Walden und Agathe Barsescu, die zur englischen Bühne übergeht. Sonst blieb die Regie hinter dem zurück, was die Besucher des Theaters zu erwarten berechtigt sind.

A. von Ende

Pariser Oper

Vor etwa zehn Jahren war „Aphrodite" von Pierre Louys „der" Roman. Die unbefriedigte Frau auf dem Kanapee, der Upmannraucher im Luxuszug, der Gymnasiast und die höhere Tochter — alles las „Aphrodite". Jetzt hat man den Parisern diesen Stoff als Oper vorgesetzt. Die Opéra comique spielt sie: Musik von Erlanger. Eine unabhängige Tagespresse gibt es hier nicht; die Besprechungen sind glänzend. Also vierzig Aufführungen ausverkauft — ein Geschäft für die Händler.

Natürlich hat Carré das Stück wundervoll ausgestattet. Seine übergroße Vorliebe für Beleuchtungseffekte erinnert allerdings an die Fontaine lumineuse der Weltausstellung 1900: seit Gregor sind wir doch gehörig verwöhnt. Interessant sind die Tänze, die schon voriges Jahr in Glucks „Alceste" zur Anwendung kamen. Unverkennbarer Einfluß der Duncan, gymnastische Spiele nach Vasenmotiven, Schellen- und Tamburinschlagen — ein Bachusfest. Diesmal ist alles orientalisch gefärbt; eine Bauchtänzerin darf nicht fehlen.

Das bißchen Handlung ist bekannt. Ein Bildhauer erfüllt die Wünsche einer Hetäre, die sich ihm nur dann hingeben will (sie ist sonst garnicht so; wenigstens sagt die Inhaltsangabe des Programms: qui ne se refusa jamais à personne), wenn er ihr den Spiegel der Rhodope, einen Kamm und die Halskette der Aphroditenstatue bringe. Das ganze liederliche Leben in Alexandrien mit allen Liebesunterschieden und besonderer Berücksichtigung des Lesbischen wird in anschaulicher Weise vorgeführt.

Das Schlimme ist die Musik. Kritisieren kann man sie gar nicht. Zeitweise hat man den Eindruck eines Orchesters, das im Stimmen begriffen ist. Die Sänger könnten ebenso gut etwas andres singen. Nirgends ein Zwang: so muß es sein. Nirgends eine greifbare Phrase, eine Melodie. Nur ein entsetzlicher Lärm.

Die Hauptanziehung für die Pariser ist die Darstellung der Hetäre durch Miß Garden, die pariser Farrar. Der Unterschied ist, daß unsre Farrar sich prachtvoll entwickelt hat, während Miß Gardens Stimme scharf und unangenehm geworden ist und bald wie Fräulein Hiedlers klingen wird.

G. C.

Das Wettrennen der Dramaturgen

Seit der Ruf „Los von Berlin!" erschollen und die Losung der dramaturgischen Theaterpolitik geworden ist, will jedes Theater seine Uraufführungen oder, wie Pferhofer so hübsch sagt, seine Urdurchfälle haben. Die berliner Kritik soll nicht mehr allein maßgebend sein für das Schicksal eines Stücks, und das Repertoire der Provinztheater soll nicht mehr in Berlin gemacht werden. Schön! Man braucht noch nicht auf die Gesetzestafeln der Heimatkunst zu schwören, um einzusehen, daß auch Stücke, die für das eigenartige berliner Theatergetriebe nicht geeignet sind, hier und da von Bedeutung sein und Erfolg haben können. Überdies können die Theater, Stadttheater mit ihrem abwechslungsreichen Spielplan ebenso wenig wie die Serientheater der Hauptstadt, nicht allein von Kunstwerken existieren. Es ist ferner gut, daß endlich die Provinztheater aus dem Schlaf erwacht sind, daß sie sich von dem

Einfluß Berlins freimachen und ihr eigenes Leben leben wollen. Und Berlin selber kann froh sein, daß es nicht mehr allein alles, was auf den Markt gebracht wird, auf seine Verdaulichkeit zu prüfen braucht, und daß die Philippi und Otto Ernst jetzt in die Provinz gehen, um sich ihre Erfolge zu holen. Die Dezentralisation hat auch im Theaterleben, wie alle Arbeitsteilung, ihre Vorzüge. Aber nun erlebt man gleich den Umschwung ins übertriebene Gegenteil. Auf jedes neue Stück, an das ein halbwegs bekannter Autor eben „die letzte Hand gelegt" hat, stürzen sich alsbald sämtliche Bühnen; ist es erst aufgeführt, so hat es für die andern nur noch ein geringeres Interesse. Einige Theater, insbesondere die konkurrierenden Bühnen, die in einigen Großstädten neben den Hof- und Stadttheatern bestehen, leben, außer von den Saisonschlagern, nur noch von Uraufführungen. Auch die Presse, „schnell fertig mit dem Wort", macht den Rummel mit, und so unterhalten jetzt nicht nur die berliner, sondern alle großen Provinzblätter besondere Theaterberichterstatter in allen großen Städten. Dabei kommt es, wie nebenbei erwähnt sei, natürlich vor, daß einer viele Zeitungen bedient und daher ein Schriftsteller in Köln in vierzehn auswärtigen Blättern „einstimmige" Theaterkritik macht, ja sogar für zwei große berliner, in Theaterangelegenheiten „maßgebende" Zeitungen, mit wenig verändertem Text, Berichte liefert. Sogar die kleinsten Theater sind von dem allgemeinen, in seiner Übertreibung kaum mehr als ehrenvoller Ehrgeiz zu bezeichnenden Wettrennen mitgerissen worden; es blüht der Weizen der ortsansässigen Autoren, und selbst in den Spalten der größten Zeitungen sichert ihnen ein Privattelegramm die Ehre der Erwähnung. Ein Fortgang dieser Entwicklung kann nur ungesundere Zustände zeitigen, als die Vorherrschaft Berlins war. Darum wäre zu wünschen, daß einsichtige Direktoren und Dramaturgen noch rechtzeitig einlenkten und die Auswahl ihrer Novitäten nicht nach dem Sensationswert der Uraufführung, sondern nach ihrer Bedeutung für die gegebenen Verhältnisse vornähmen. Es gibt andre, wichtigere Aufgaben, die, wie mir scheint, eher in gemeinsamem, zielbewußtem Vorgehen als in eiferndem Auseinanderstreben zu lösen sein werden.

Sch.

Ibsen und die Hamburg-Amerika-Linie

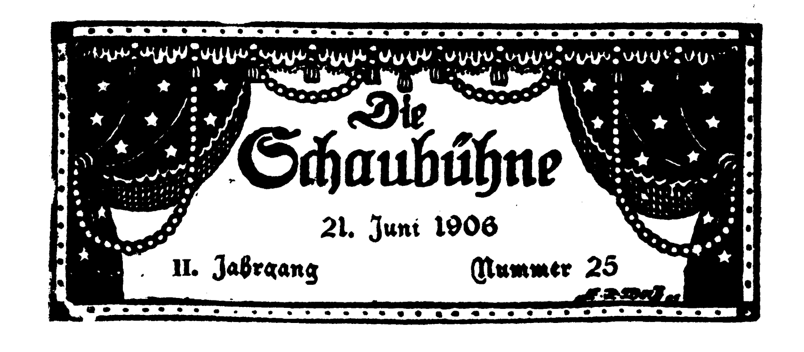
Es war nicht abzuwenden, daß sich allerlei Federvieh auf Ibsens Leichnam stürzte und ihn in tausend Stücke zerriß. Wofür kann der Mann nicht auch alles in Anspruch genommen werden! Die „Allgemeine Zeitung des Judentums" schnitte es gern in alle Gebetriemen ein, daß er die Juden den Adel des Menschengeschlechts genannt, die „Neue Gesellschaft" ließe es, wenn sie es dazu hätte, am liebsten in Gold fassen, daß er den neuen Adel von den Arbeitern, die „Frau", daß er ihn von den Frauen erwartet hat. Den Vogel schoß, wie gewöhnlich, J. Landau ab. Dieser Geist leitet nicht nur den Berliner Börsencourier, Zentralorgan für Curen- und Theatermarkt, sondern auch, in rüstiger Vielseitigkeit, die „Welt auf Reisen", Zentralorgan für Touristik und Weltverkehr. Hier jodelt er, dort tut er dasselbe mit ü. Dort stellt er fest, daß Fräulein Psczesnawek vom Stadttheater in Iglau mit beispiellosem Erfolg am Stadttheater von Bielitz gastiert hat; hier teilt er mit, daß der neue Turbinendampfer „Kaiser" von der

Hamburg-Amerika-Linie vermöge seiner Größe und Gangart die Seekrankheit gar nicht aufkommen läßt. Dort übt er — im Gegensatz zu prätentiösern Reportern — Treu und Redlichkeit gegen sich und seine Leser, wenn er sein kritisches Urteil über den künstlerischen Wert eines Dramas in die Worte zusammenfaßt: „Das Haus war ausverkauft, und der Dichter konnte ungezählte Male erscheinen"; hier weicht er keinen Finger breit von den Interessen der Hamburg-Amerika-Linie ab. Hier wie dort hielt er es für nötig, sich über Ibsen zu äußern. Dort war er nicht so mutig, zu wiederholen, was er einst über den Baumeister Solneß geschrieben hat, aber immerhin so versöhnend naiv, zu schildern, wie er dem alten kranken Ibsen zu dessen Entsetzen in Christiania in die Pferde gefallen sei und ihm einen Händedruck aufgezwungen habe; hier benutzte er die Konjunktur zu einer ganzen Norwegen-Nummer und wurde an leitender Stelle so poetisch, daß ich wenigstens einen Teil seiner Totenklage — betitelt: „Nordwärts!" — weitern Kreisen zugänglich machen muß.

„Auf Norwegens Hauptstadt sind wieder alle Blicke gerichtet. Unter der tiefernsten Teilnahme eines ganzen großen Volkes, unter persönlicher und warmherziger Beteiligung des neugewählten Königs, begleitet vom tiefsympathischen Beileid der ganzen zivilisierten Welt ist da soeben Henrik Ibsen zur letzten Ruhestätte überführt worden. Zugleich ein Sänger und ein Held! Ein Dichter, der seinem Lande mehr erobert hat, als ihm irgend ein ruhmgekrönter Heerführer hätte erobern können: das rege Interesse einer ganzen Welt für das kleine Land, die teilnahmsvolle Aufmerksamkeit aller großen Staaten für das entlegene Königreich, das Verständnis für seine Besonderheit und Eigenart. Ehe wir das Land in seiner physischen Erscheinung kennen lernten durch unsre Reisen, kannten wir seine tiefe und geheimnisumwobene Seele durch die Dichtungen Ibsens. Wenn man nach den starken Lockungen ausschaut, die uns nordwärts zogen, und die innerhalb weniger Jahre einen Fremdenstrom ohnegleichen in ein bis dahin vom großen Reiseverkehr unberührtes Land zogen — ein geradezu einziger Fall in der Verkehrsgeschichte — dann wird man neben dem weithin sichtbaren, gern befolgten Beispiel des Kaisers, neben den vielgeschilderten, vielbesungenen und kaum genug anzuerkennenden Nordlandfahrten, die in wachsender Zahl die Hamburg-Amerika-Linie seit zwölf Jahren allsommerlich veranstaltet, auch die große Werbekraft der Dichtungen von Björnson und Ibsen in Anschlag bringen müssen. Vielleicht mehr noch die von Ibsen. Mehr Realist, hat uns Björnson in seinen Erzählungen, seinen Dramen die Menschen greifbar vorgestellt, die Landschaften, die Zustände plastisch geschildert, die er gerade behandelte. Ibsen hat uns manches Rätsel aufgegeben, dessen Lösung uns reizte, und so lockte uns denn die nordische Sphinx in die eisüberzogenen Berge, in die friedlich stillen Fjorde seiner Heimat. Wer den Dichter wollt verstehen, mußt in Dichters Lande gehen."

Also sprach noch eine ganze Weile beim Tode Ibsens J. Landau, Chefredakteur des Theaterwitzblatts von Berlin und Dramaturg der Hamburg-Amerika-Linie, — zugleich ein Sänger und ein Held!

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Ibsens Unsterblichkeit

Es ist wahr: was alle Lebensernsten und Lebenswilligen heute an der Gruft Henrik Ibsens am meisten erschüttert, ist keineswegs das Gefühl, einen großen „Künstler" verloren zu haben. Mit welcher Vollendung seine Hände auch immer das Werkzeug der Kunst meisterten: nie hat es aufgehört, seinem Bewußtsein etwas andres als Werkzeug, Werkzeug zu einer höhern Arbeit, zu sein. Wer als entzückter Ästhet, vom Glanz seiner Kunstform hingerissen, anheben will, Ibsen den Artisten, den Wortgewaltigen, den Dichter zu preisen, dem lähmt plötzlich etwas wie eine brennende Scham die Zunge, dem ist, als sähe er das unendlich verächtliche Lächeln des großen Weisen von Skien, als hörte er ihn sprechen: „Bücher nutzen mir nichts; — nach Leben hungert es mich, Zusammenleben mit dem Geist von Angesicht zu Angesicht!" Nichts hat dieser große Verächter herber gehöhnt als die stolzen Formen ohne Geist, die gewählten Worte ohne Leben: von der alexandrinischen Rhetorik, in der des Apostatenkaisers sehnsüchtiger Geist erstickt, bis zur lyrischen Pose des Photographen Ekdal und bis zum bittern Verachtungswort „Dichter" auf den Lippen der Irene hat er sie grimmig verfolgt, die Pfaffen der Form. Er selbst war ihr Priester; ihm war das Wort die Opferschale, drin er das Blut aus seinen Lebenswunden auffing. Deshalb, so sehr uns unser ästhetisches Gewissen befiehlt, eingedenk zu bleiben, daß nur durch diese einzige Form das Wesen dieses Einzigen für uns Leben gewinnen konnte: die weltgeschichtliche Leistung Henrik Ibsens ist nicht in seiner Kunst, sondern durch seine Kunst zu finden. Er war ein „Lehrer des Menschengeschlechts".

Wenn man sich nun nach den Dokumenten umsieht, in denen Ibsens „Lehre" am umfassendsten, reinsten und stärksten niedergelegt ist, so macht man eine überraschende Entdeckung. So mächtig ist im Instinkt der meisten das Gefühl für die alles überwiegende sittliche Bedeutung dieses großen Künstlers, daß es die ästhetische Wertung völlig leitet und, wie

mir scheint, mißleitet: in aller Gedanken und Worten sind heut jene Werke, in denen sich Ibsens Ethos zwar keineswegs am reinsten und tiefsten, wohl aber am deutlichsten und wirksamsten Ausdruck geschaffen hat. Die erdrückende Mehrzahl aller Grabredner setzt stillschweigend als eigentliche Lebensleistung dieses Unsterblichen die Kette seiner Gesellschaftsdramen, vom „Bund der Jugend“ etwa an. Nebenher erwähnt man zuweilen, daß der Dichter „schon früher“ in „romantischen“ Dramendichtungen die Inhalte zu geben versucht habe, für die er später auf „reiferer Stufe“ erst den vollendeten Ausdruck gefunden habe. Diese beinahe allgemeine Darstellung kehrt den wahren Sachverhalt genau um: denn ehe der Name Ibsen durch „Nora“ und „Gespenster“ ein Kampfruf in Europa wurde, hatte der Dichter all sein zu Sagendes unübertrefflich und unvergänglich gestaltet in den drei Welttragödien: Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer. Diese Schöpfungen der sechziger Jahre sind nicht erste Resümees, nicht Vorstudien zu künftigen Meisterwerken, sie sind nach zwei Jahrzehnte langer Vorarbeit die großen Lebensbeichten, in denen Henrik Ibsens Persönlichkeit ihr Selbstgericht abhielt und so ihre höchste Form und zeitliche Vollendung fand. Sie enthalten noch vollgewichtig und rein den gewaltigen Goldschatz, den zu kleinen deutlich abgestempelten Münzen umzuprägen und mit der nötigen Kupferlegierung unters Volk zu bringen hernach Ibsens Arbeit wurde. Er selbst hat sein Lebenswerk nicht anders gesehen, hat mit dem Bildhauer seines Epilogs gewußt, daß er nach seinem großen Lebenswerk vom „Auferstehungstag“ nur noch „Menschen mit heimlichen Tiergesichtern“ für den Sockel gemeißelt hat: kleine, mit geheimer Bosheit ins Nahe, Enge gebannte Abspielungen der vorher im Großen erschöpften Idee. Was trotzdem den Blick so allgemein vom Hauptwerk auf die explizierenden Parerga lenkte, das war (neben dem engbrüstigen Rationalismus der zur Zeit seines Auftretens mächtigen Literatengeneration) die eminente kulturelle Wirkung dieser Gesellschaftsdramen. In ihr allein ruht tatsächlich ihre gar nicht zu überschätzende Bedeutung. Ohne die agitatorische Wucht, die krasse Deutlichkeit, die der Ibsensche Ideenausdruck in diesen Dramen seiner „realistischen“ Periode — vom „Bund der Jugend“ bis „Hedda Gabler“ — annahm, wäre der Geist dieses Großen vielleicht ebensowenig zur Wirkung gekommen, wie eine Generation vorher Hebbels gleichgerichtetes Genie. Weil aus Brand ein Badearzt Stockmann und ein Kaufmannssohn Werle, aus Peer Gynt ein Photograph Ekdal und ein Literat Lövborg, aus Julian ein Maler Alving und ein Pfarrer Rosmer wurde: deshalb fing der Philister, dem bei Golo und Herodes das fremde Kostüm noch eine sichere Gefühlsform garantiert hatte, doch nachgerade zu merken an, daß seine, seine ganz persönliche Sache da zur Diskussion stand, kein allgemein phantastisches Spiel. Die kulturell revolutionierende Wirkung Ibsens hängt allerdings einstweilen noch an diesen in Gegenwartsformen gekleideten Stücken.

Ihnen gehört deshalb die begreifliche blinde, dankbare Liebe der meisten Verehrer des Dichters. Aber wie überall gilt hier Nietzsches Wort: „Wenn auf dem Markt eine Neuheit gesiegt hat, beeile dich zu fragen: durch welchen Irrtum hat sie gesiegt?"

Die Dramen aus Ibsens vorletzter Periode (denn die unvergänglich schönen szenischen Lyrika seiner letzten Zeit bilden durchaus ein künstlerisch Neues) scheinen mir ganz sterblich. Schon heute läßt sich in unserm Gefühl der fortschreitende Zersetzungsprozeß, das Erlöschen der Illusionskraft nachweisen. Die Widerstandskraft der Werke wächst allerdings mit dem Herannahen der Alterskunst: „Bund der Jugend" und „Stützen der Gesellschaft" sind uns bereits heute nur noch „interessante Theaterstücke"; „Nora" und „Volksfeind" etwa sind als dichterisch überwältigendes Erlebnis kaum mehr halb lebendig; die geistige Macht der „Wildente", der Stimmungszauber von „Rosmersholm" aber hält uns einstweilen noch voll in Bann. Alle diese Dramen indessen tragen den Todeskeim in sich durch eben jene Qualitäten, die ihnen die schnelle Wirkung sicherten.

Es ist dies, künstlerisch-formal betrachtet, ihre Anlehnung an die Pseudorealistik des französischen Thesenstücks. Trotz aller persönlichen Verarbeitung des Vorbilds bleibt dem Ibsen dieser Epoche von den Dumas und Augier ein Zug tendenziöser Rhetorik, der mit parteiischer Betonung die naive Natur des gestalteten Vorgangs, der aus sich selbst sprechen sollte, zerreißt. Es bleibt die illusionsgefährdende Überdeutlichkeit der Absicht. Es kommt hinzu die oft unorganische Art, in der die zeitweiligen lyrischen Durchbrüche einer tiefern Stimmung in das absichtsvoll nüchterne Milieu gesetzt sind, und die peinlich exakte Allegorie, die vielfach nötig wird, um die Transmission der weiten Idee in die engen Stoffe annähernd zu Stande zu bringen. Bei alledem bedeuten diese Dramen eine äußerste Annäherung des französischen Konversationsstücks an das Wesen einer im germanischen Sinne reinen (d. h. objektiv gestaltenden) dramatischen Dichtung, eine Annäherung, die nur möglich wurde, als ein ganz großer nordischer Künstler sich dieser Formen voll propagandistischer Deutlichkeit zu bemächtigen wünschte. Einen zeugungsfähigen neuen Organismus vermag ich aber in dieser höchst persönlichen Amalgamierung schriftstellerischer und dichterischer Art nicht zu sehen. Die zahllosen an diesem Vorbild gescheiterten und die wenigen auf ganz andern Wegen geglückten Versuche im neuen deutschen Drama beweisen, daß eine Entwicklung hier nicht anschließen kann. (Nur Ibsen selbst fand von diesem Zwischenstil in seiner Alterskunst noch einmal, wenn nicht zum Drama, so doch zu reiner Dichtung hinauf.)

Aber vor allem bedeuten die Stücke dieser „realistischen" Zeit auch im Geistigen einen nicht ganz reinen, nicht ganz freien Ausdruck der Ibsenschen Persönlichkeit. Die Enge der Symbole gab hier seiner großen Meinung einen relativ kleinlichen, bedenklich einseitigen Ausdruck. Es

mußte der Schein entstehen, als handelte es sich für diesen aus letzten Tiefen schöpfenden Geist um die „politische Korruption“ oder um die „Emanzipation der Frau“ oder um die „Vererbungstheorie“, während es ihm doch in Wahrheit immer nur um das eine gewaltige Kapitel ging, dem Dr. Martin Luther die Überschrift gegeben hat: Von der Freiheit eines Christenmenschen. Um aber das hier verankerte Geistesringen Ibsens mit einem klaren Blick zu überschauen, muß man sich jenen Werken zuwenden, in denen er ganz umfassende und von allem zeitlich Veränderlichen gelöste Symbole seines Kampfes gefunden hat. Dies sind die Schöpfungen seiner sechziger Jahre: Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer. Ihren harten Dreiklang vermögen in gleicher künstlerischer Reinheit nur die weichen Mollakkorde der letzten Dramen zu begleiten.

In dem Werk, das Ibsens erste Periode, seine Entwicklung aus dem bunten Spiel der leer gewordenen Romantik zu persönlich starker Offenbarung abschließt, in den „Kronprätendenten“, wird mit den Fanfarentönen Zarathustras (zwei Jahrzehnte vor Nietzsche!) das außermoralische Recht des Eigenen, des Schaffenden, der freien Persönlichkeit verkündet. Der Rechtsanspruch bleibt völlig ungeklärt, aber Skule verliert und Hakon gewinnt, weil der eine schwankend und unfruchtbar, der andre schöpferisch und selbstgewiß ist. Der allentscheidende Wert des freien ungeteilten Ich ist von Ibsen schon hier empfunden und mit grandioser Kühnheit verfochten. Aber noch ist das volle schöpferische Menschen-Ich dem Dichter nicht selbst Problem geworden. Hakon mit seinen ganz hellen, balderhaften Zügen ist eine Idealfigur: er ist die „schöne Seele“, von der die Empfindsamkeit träumte, er geht „das Rechte blind erfassend mit dem Griff“. Nur der unterliegende Skule, der halbe, zerteilte, der unschöpferische Mann, ist eine problematische Natur. Aber dann kam der Tag, wo auch die freie selbstsichere „genialische“ Persönlichkeit Ibsen zum Problem wurde, wo er zu ahnen anfing, daß gerade die fruchtbarste Individualität, der freie schöpferische Geist ein „Stiefkind Gottes auf Erden“ sein kann. Statt des Jubelrufes: „Heilig und allmächtig ist das reine freie Menschen-Ich!“ formulierte sich ihm jetzt die furchtbare Frage: Was heißt Reinheit für ein strebendes Ich? Was ist es mit der Freiheit des Christenmenschen? Keine „Antwort“, aber das großartigste Suchen nach dieser Antwort, das die Geistesgeschichte kennt, bieten die drei Meisterwerke seiner italienischen Zeit.

Der Priester Brand glaubt sein Ich ganz rein und ganz frei zu bewahren. Mit der ungeheuern Willensanspannung seines „Alles oder nichts“ hält er sein Leben empor über den Schacher der Halben, der feilen Genußsüchtigen. Die dunkle Last vererbten Blutes schüttelt er von sich ab: er verwirft seine Mutter. Er weist jede Lockung zur Macht und Herrlichkeit der Welt von sich, er opfert sein Kind, er opfert sein Weib der Reinheit seiner „Idee“, seines ursprünglichen Berufs, seines Ich.

Und er wird doch kein Sieger wie Hakon. Das quantum satis seines Willens wird verworfen. Eine Irre, die der Schuld seiner Mutter ihr Dasein dankt, entfesselt die vernichtende Lawine: „Mitgeboren, mitverloren!" und durch den Schneesturz tönt die Stimme: „Gott ist deus caritatis". Die Liebe, die da vereinen kann Ich und Du, Leib und Seele, Selbsthingabe und Selbstbehauptung, Wollen und Müssen, sie steht am Ziel, und sie ist nicht die Verneinung der sinnlichen Welt, die Brand zertrat, sie hebt sie auf, vereint sie mit der Welt der Pflicht, dem unbedingten Dienst der Idee (der „idealen Forderung!") in einem höhern Dritten, im „dritten Reich".

Wie Brand ganz Wille und ethisches Pathos, so ist Peer Gynt ganz Phantasie und Sinnlichkeit. Er ist ganz Kind, ganz Träumer: ein Dichter, der noch zum Schaffen zu wirklichkeitsfern, zu phantastisch ist, ein Künstler ohne Werke. In der Freiheit und Unberührtheit seines Traumlebens sucht er die Bewährung und Erfüllung seines Selbst. Aber das höhnische Gewimmel der „unendlich Kleinen" um ihn her reizt und verwirrt, das beruhigende Faulbett augenblicklicher Sinnlichkeiten lockt und verführt ihn: aus dem Individualisten droht ein platter Egoist, aus dem stolzen Menschheitswort „Sei du!" droht die wichtische Trollenlosung „Sei dir selbst genug!" zu werden. Peer entflieht den heimatlichen Bergen; statt in seiner Brust sucht er sein „Kaisertum" in äußerer Macht und Fülle, als Sklavenhändler, Prophet und Forscher; er scheint ganz auf dem Wege des vulgären Philisters, der die Schlagworte des Kirchenchristentums auf der Zunge und den brutalen Eigennutz im Herzen trägt; im Tollhaus winkt dieser verlogenen Gier Kaiserkrönung: aber aus allen Irrungen reißt ihn die unzerstörbare Macht seiner phantastischen Sehnsucht doch wieder auf; bizarres Traumwerk wird ihm unter den Händen doch jede Realität; die selige Unrast seines tiefern Ich läßt ihn doch in keinem Augenblick erfüllter Sinnlichkeit verweilen. Sie rettet ihn schließlich vor dem Löffel des Knopfgießers, der da die Vielzuvielen einschmelzen, sie zu nie Gewesenen machen soll, sie zeigt ihm schließlich die Erfüllung seines Ich, zeigt, daß er war „ich selbst, ungebrochen, ganz, wie einst umstrahlt von Gottes Glanz" — in der Liebe. Auch er; er vollendet sein Leben in Solveigs Schoß, im Tode seine selige Sehnsucht beschließend. Stirb und werde!

Brand und Peer Gynt, Wille und Phantasie, ethisches Handeln und ästhetisches Genießen, Christenlehre und Heidentum: beide Welten sind lebendig und stehen streitend widereinander im Bewußtsein des Kaisers Julian Apostata. Im Kampf dieses Kaisers, der über den Widerstreit dieser beiden Welten hinaus mit wilder Inbrunst nach dem dritten Reich trachtet, der, im stumpfen Widerstand einer entarteten Welt erstickend, nur sieht, daß die alte Schönheit nicht länger schön und die neue Wahrheit nicht länger wahr ist, der darüber zum Gaukler seiner selbst

und fast zum Wahnsinnigen wird, und der schließlich fällt „ein Schlachtopfer der Notwendigkeit", den Schrei nach der Sonne, der unerfüllten „Lebensfreudigkeit", der „Weinlaub im Haar" tragenden Schönheit, auf den Lippen: in dieses Mannes Kampf hat Ibsen das weiteste, erschöpfendste Sinnbild gegeben für das Schicksal seines Ich und damit seines ganzen Zeitalters. Das Elend und die Sehnsucht der letzten Generation ist in die Riesenlinien dieser zehn Akte gebannt. Es ist schon mehrfach gezeigt worden, daß schlechthin alle die in kleinern Gegenwartsrahmen gespannten Schicksalsbilder des spätern Ibsen in diesem Kolossalgemälde enthalten sind, daß sich das Leben von Nora und Hedda Gabler, Gregers Werle und Hjalmar, Rebekka und Rosmer, Oswald und Ellida bis zum Wortlaut der sprachlichen Symbole getreu in Julians Welttragödie findet. Der geistig umfassendste Ausdruck der Ibsenschen Welt liegt gewiß in „Kaiser und Galiläer".

Aber künstlerisch noch stärker und reiner als die bei aller Gestaltungsmacht doch auf Strecken von trockener Stofflichkeit belastete Breite dieser Welthistorie, und unbedingt lebenshaltiger und kräftiger als die großzügig harte und etwas karge Allegorik des Brand ist „Peer Gynt". Er ist Ibsens größte Dichtertat und die sicherste Gewähr seiner Unsterblichkeit. Er hat nicht ideelle Konstruktion oder historisches Studium zur stofflichen Basis; er blüht empor aus dem norwegischen Volksmärchen, er hat die üppige Erde einer alten phantasiedurchtränkten, charakteristisch nationalen Tradition zur Wurzelerde. Wohl ist es wahr, daß „Peer Gynt" ein spezifisch norwegisches Gedicht ist, aber nur so wie „Don Quixote" ein spanisches, „Faust" ein deutsches Nationalgedicht ist. „Peer Gynt" ist die große Gabe, die der norwegische Geist dem Genius der Menschheit darbrachte. Ewig Gemeinsames ist in ihm enthalten, aber von einer im großen Individuum konzentrierten nationalen Eigenart nimmt es seine eigene Farbe, seine einzigartige Leuchtkraft. Das ewige Ringen des Menschen-Ich nach Freiheit und Vollendung konnte so nur einmal abgespiegelt werden, in dieser Welt der Fjorde und Schneeberge, der Trolle und Kobolde, der harten nordischen Lebensgier und der ungemessenen nordischen Phantasie. „Peer Gynt" ist das Herz des Ibsenschen Lebenswerkes. Dieses Herzens Herz aber ist die ungeheure Szene, da Peer Gynt mit der „Stimme im Dunkeln" ringt, mit der unsichtbaren Kerkerwand des „großen Krummen", der „allmählich, ohne Kampf" zu siegen weiß; der nichts andres ist als der stumpfe Widerstand der Welt, der faule Sinn der Kleinen, der dem starken, zum Ganzen strebenden Ich ständig rät, „außen herum" zu gehen. Die Summe der Ibsenschen Lebensleistung ist ausgedrückt in diesem gespenstischen Kampf mit dem großen Krummen. Hier liegt Ibsens Unsterblichkeit, denn was er hier gegeben hat, das ist mehr als ein Buch — das ist! „ein Gesicht, eine Stimme".

Julius Bab

Heinrich Hart

Die Nachricht vom Tode Heinrich Harts ist allen denen eine Erleichterung gewesen, die haben mitansehen müssen, wie dieses Bild der Gesundheit und Fröhlichkeit von einer tückischen Krankheit förmlich aufgefressen wurde. Jedesmal, wenn man ihn wieder im Theater traf, schien weniger von ihm übrig zu sein. Bis zuletzt aber, wo er bereits die Hälfte des Gesichts eingebüßt hatte und die Worte nur noch klanglos herausröchelte, drang seine innere Heiterkeit durch, setzte sich in die Augen und in die Mundwinkel und wehrte ein aufschießendes Mitgefühl durch ein leichtes Achselzucken ab, als wollte er sagen: Es kann mir nix geschehen. Auch das letzte Wort, das ich von ihm hörte, hätte aus dem Munde einer Anzengruberschen Gestalt kommen können. Er mochte es wohl zugleich auf seinen Zustand wie auf das Stück, von dem die Rede war, beziehen, wenn er es leise, lässig hinwarf: Ist ja nicht so wichtig!

Es ist auch gewiß nicht wichtig, Heinrich Hart einen Nekrolog zu schreiben. Er selbst tat dergleichen nie. Er überließ es immer seinem schwerblütigen, pathosfrohen Bruder Julius, der freilich an der Bahre des teuersten Lebensgefährten einen Ton von erhabener Einfachheit und Ruhe gefunden hat, wie kaum je zuvor. Aber wenn man sich von seinen hinreißend schönen Gedenkworten hat ergreifen und beruhigen lassen, wenn man glücklich und dankbar ist, daß wenigstens dieser noch lebt, fühlt man sich umsomehr gedrängt, zu bekennen, daß einem der Tote einst nicht viel weniger bedeutet hat. Lang, lang ists her. Zehn Jahre: an sich eine winzige Spanne — eine Ewigkeit für die eigene Entwicklung. Ich fing an, in Literatur und Theater Lebensmächte, den Inhalt des künftigen Lebens, meinen Beruf zu sehen. Ein Wort Wilhelm Scherers hatte gezündet: „Denke ich mir einen Menschen, der in blühendem Jugendalter sich zum höchsten Bewußtsein über sich selbst zu erheben vermöchte, so würde er den Stand und das Maß seiner Kräfte sorgfältig überschlagen, er würde untersuchen, auf welche Gebiete menschlichen Tuns seine Hauptanlagen ihn hinweisen, er würde dann den Lebenskreis prüfen, innerhalb dessen er zu wirken hat, er würde nach den öffentlichen Aufgaben spähen, die ihrer Lösung harren, und aus der Vergleichung der allgemeinen Lage mit seiner individuellen Leistungsfähigkeit würde er zur Wahl

und Begrenzung der Ziele gelangen, für die er seine Existenz einzusetzen bereit wäre. Hat er sich nicht selbst getäuscht, hat ihn gereifte Einsicht oder glücklicher Blick in sich wie außer sich das Richtige erkennen lassen, so werden manche irreführende Phantome von ihm entweichen, er wird durch Beharrlichkeit vielleicht den höchsten Platz einnehmen, der ihm nach seinen natürlichen Anlagen zusteht." Scherer wäre gewiß entsetzt gewesen, einen Menschen in dem blühenden Jugendalter von fünfzehn Jahren sich zum höchsten Bewußtsein über sich selbst erheben und nach sorgfältiger Prüfung die — Theaterkritik zum Lebensziel nehmen zu sehen. Es war aber nun einmal nicht anders, und es galt nur noch, die rechten Führer ins gelobte Land zu suchen. Ein glücklicher Instinkt half die besten finden, die es um die Mitte der neunziger Jahre gab: Mauthner, Schlenther und die beiden Harts. Mauthner erschien als der stärkste Stilist und der freiste Geist, Schlenther als der zuverlässigste Theaterkenner und der feinste Charakteristiker, die Harts aber als die feurigsten Temperamente, begeistert und begeisternd. Ich unterschied Heinrich und Julius nicht von einander. Wie sie in den prachtvollen „Kritischen Waffengängen" nicht zu trennen waren, so wirkte auch ihre Leistung in der „Täglichen Rundschau" als ein Ganzes und als ein Großes.

Ich habe später sehr genau unterscheiden gelernt und würde nicht im Sinne des aufrechten und aufrichtigen Heinrich Hart handeln, wenn ich das heute nicht auszusprechen, wenn ich nicht zu sagen wagte, daß er kein bedeutender Kritiker gewesen ist. Ich getreuer Leser jeder Zeile weiß nicht einmal, wie er als Kritiker gewesen ist. In der Tat: man kann Sainte-Beuve und Brandes, Sarcey und Lemaître, Bahr und Speidel, Moritz Heimann und Felix Poppenberg charakterisieren als Kritiker des Besserwissens oder des Verstehenwollens, des Gesetze-Gebens oder des Gesetze-Ablauschens, als Herolde und als Apostel, als Kunstpolitiker und als Literaturdiplomaten, als Philosophen und als Künstler. Man kann Julius Hart als Hebbels inbrünstigsten Vorkämpfer und Hauptmanns wuchtigsten Bekämpfer, Alfred Kerr als Hauptmanns fanatischsten Vorkämpfer und Sudermanns witzigsten Bekämpfer kenntlich machen. Worin aber Heinrich Hart original und verdienstvoll zugleich gewesen wäre, wüßte ich nicht anzugeben. Er hat Fulda verspottet: das war verdienstvoll, aber nicht original; er hat Dreyer gepriesen: das war original, aber nicht verdienstvoll,

und überdies eine Ungerechtigkeit gegen Fulda. Er hat Lob und Tadel mit so geringer Behutsamkeit abgemessen, daß er es fertig bekam, Spielhagen zu töten und dafür den Grafen Schack zum Dichter zu schlagen. Sein Urteil war also verhängnisvollen Irrtümern unterworfen. Er hätte als Persönlichkeit durch Sprachkünstlerschaft oder durch Gedankengröße fesseln können. Er schrieb aber nur ein klares, lesbares, im Ernst pathetisches, im Scherz beweglicheres Deutsch und propagierte zur Zeit der Neuen Gemeinschaft ihre Ideen in seinen Theaterkritiken. Da war es denn zwiefach vom Übel, daß das keineswegs neue Grundgefühl von der tiefen letzten Einheit aller Dinge, dem ewigen Sichverwandeln und Ineinanderströmen aller Individualerscheinungen teils durch die Anwendung auf alle möglichen Dramen gemißbraucht wurde, teils die Reinheit der ästhetischen Betrachtung immer wieder trüben durfte. Als ob eine einfache, sachliche Theaterkritik, die den Kern des Gegenstands trifft, nicht künstlerischer und auch kulturfördernder wäre als eine noch so schwungvolle Predigt oder eine noch so gründliche soziologische Abhandlung bei Gelegenheit einer Theateraufführung! Für die Theateraufführung als solche hatte Heinrich Hart erst recht kein Organ, also auch kein Interesse. Er wußte nichts von der Technik der Bühne und der Schauspielkunst. Um irgend eine Anfängerin als die deutsche Duse zu grüßen, die Duse selbst aber als eine „Virtuosin" mit Friedrich Haase zusammen zu nennen — dazu war er keineswegs seiner Sache zu sicher, sondern nur nicht extrem genug.

De mortuis nil nisi verum. Heinrich Hart hat manchen neuen und auch manchen richtigen Weg gewiesen, aber die wenigsten selber betreten. Er hat unermüdlich vorwärts getrieben, ist aber selber stehen geblieben. Er hat gesät, aber nicht geerntet. Er hat zwanzig Jahre vom Theater, aber nie für das Theater gelebt. Das ist in Deutschland so sehr Sitte geworden, daß man die Widersinnigkeit und Schädlichkeit dieses Zustands nicht mehr empfindet. Man sollte sie wieder empfinden lernen. Nicht immer will es das Glück, daß das verhaßte Amt an einen so grundgesunden, gütigen und tapfern Menschen kommt, wie Heinrich Hart gewesen ist. Freilich, wenn der erführe, daß ich ihn, dem es genügte, ein Mensch zu sein, als Theaterkritiker angesehen habe, er würde in seiner entwaffnenden Milde nichts sagen als sein Abschiedswort: Ist ja nicht so wichtig!

Aphorismen über das Drama

„Das Malen ist ganz einfach," sprach der Lehrer zum Schüler; „man setzt die rechte Farbe auf den rechten Fleck, und die Sache ist abgemacht." Die ganze Schwierigkeit liegt freilich darin, zu jedem Fleck die rechte Farbe zu finden, aber dennoch liegt in diesem Ausspruch mehr Weisheit, als es den Anschein hat. Übersetzen wir ihn auf die poetische Diktion, so besagt er: man wähle den rechten Ausdruck für den darzustellenden geistigen Inhalt, und weiter wird nichts erfordert. Wenn der Ausdruck treffend ist, so ist er schön, es gibt keine andre Schönheit des Ausdrucks, als daß er ohne Umschweife und Beiwerk den Nagel des Gedankens oder Gefühls auf den Kopf trifft. Alle Größe und Schönheit muß im geistigen Inhalt liegen, der Ausdruck kann kein höheres Ziel erreichen, als im Inhalt zu verschwinden. Je bescheidener die Sprache gegen den Inhalt zurücktritt, desto wirksamer wird sie sein; je schlichter und einfacher sie ist, um so schöner wird sie sich darstellen, umso bedeutungsvoller wird sie den Inhalt hervortreten lassen, auf den es doch schließlich ankommt. Jeder Versuch, die Sprache als solche zu schmücken, ist im Drama verfehlt, er führt nur zur Verhüllung des geistigen Gehalts durch totes Formwesen.

*

Wo ein schwächliches Geschlecht zu sensible Nerven hat, um die Erschütterungen echter Tragik zu vertragen, und noch nicht verkommen genug ist, um auf jedes Surrogat derselben zu verzichten und sich bloß mit elenden Possen und Schaustellungen zu begnügen, da stellt sich das Rührstück ein. Dasselbe schöpft die Stoffe mit Vorliebe aus der gesellschaftlichen Sphäre seines Publikums, was den Vorteil gewährt, daß dieses wie die Schauspieler sich recht heimisch darin finden, vermeidet ängstlich alle tiefer gehenden Konflikte (z. B. bei Iffland ist ein Konflikt um sechstausend Taler schon zu erschütternd, aber fünftausend geht eben noch), und ist zum Ersatz so verschwenderisch mit Gefühlen, namentlich edeln, sittlichen, biedermännischen, zärtlichen, weichen und rührenden, daß der Zuschauer jene eigentümlichen Empfindungen aufsteigen spürt, die den Vorgefühlen der Übelkeit oder denen nach reichlichem Genuß flauer Speisen verwandt sind. Das bürgerliche Trauerspiel steht der Gefahr nahe, entweder einen tragischen Ausgang ohne innere Berechtigung an den Haaren herbeizuziehen, oder aber wegen Unbedeutendheit der Konflikte zum Rührstück zu werden, und es erfordert große Kunst und Mühe des Dichters, um diese beiden Klippen zu vermeiden; gelingt ihm dies aber, und findet er einen Stoff in bürgerlicher Sphäre mit wahrhaft hohen und starken Konflikten, die durch Unlösbarkeit im gewöhnlichen Sinne die tragische Lösung poetisch notwendig machen, so steht ein solches Drama an Kunstwert auch keinem andern nach.

In der echten Komödie (nicht Lustspiel) ist der Konflikt gar kein ernstlich gemeinter; der Zuschauer glaubt nicht an dessen Gefahr und ist von vornherein der heitern Lösung gewiß; dem entsprechend ist die Ursache des Konflikts meist nur ein Verstandesfehler, ein Versehen, ein Irrtum, eine Unkenntnis; könnte man diesen heben, so wäre die ganze Verwicklung des Stücks im Entstehen verhindert; meistens löst Zufall oder Laune den Knoten, wie er ihn schürzte, und das Ganze ist nur Rahmen und Hintergrund, um dem Humor ein Feld für seine tolle Sprünge zu bereiten. Der Zuschauer will nichts weniger als gerührt werden (nichts widerwärtiger als eine rührende Posse wie die wiener Volksstücke) und erschüttert nur vom Lachen; er schwebt also hier noch in einem ganz andern Sinne objektiv über der Handlung als im ernsten Drama, da in der Komödie ja schon die handelnden Personen selbst vermöge des Humors über ihrem eigenen Handeln schweben. Freilich ist diese Komödie die Zersetzung der Kunstform des Dramas, wie der Humor die Zersetzung der poetischen Kunstform überhaupt ist.

*

Wenn Laube in der Bernsteinhexe die Folterinstrumente sehen läßt, durch die ein unschuldiges liebliches Mädchen zur Selbstverleumdung gezwungen werden soll, so daß der Zuschauer jeden Augenblick die Applikation derselben auf das schon in der schrecklichsten Seelenqual befindliche Opfer erwarten muß, so wirkt dies abstoßend, weil unsre Zeit die Folter nicht mehr kennt, während vor ein- bis zweihundert Jahren solche Szene in einem Drama ganz an ihrem Platze gewesen wäre und eine ungetrübte ästhetische Wirkung hätte hervorbringen können, weil das Publikum an dies Verfahren tatsächlich gewöhnt war. Ein andres, vielleicht noch schlagenderes Beispiel ist die Blendung, die früher sowohl als Strafe wie als Vorsichtsmaßregel gegen Prätendenten sehr beliebt war. Königs Oedipus Selbstblendung, Glosters Blendung im Lear, selbst die Szene im König Johann, wo Prinz Arthur nur geblendet werden soll, wirken heute auf uns widerwärtig, während sie in ihrer Zeit ästhetisch gerechtfertigt waren. Aber die ästhetische Anschauung ist eben nicht unabhängig von der allgemeinen Sitte eines Zeitalters und kann sich nicht allein darauf berufen, dem wirklichen Charakter der abgebildeten Periode treu zu sein; sie muß den Gewohnheiten des gegenwärtigen Publikums notwendig Rechnung tragen. Dazu kommt noch die Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung im Drama, die vieles unerträglich macht, was die soviel mattere epische Form noch sehr wohl verträgt. Auch das ist dabei nicht zu vergessen, daß, je gebildeter ein Publikum wird, und je mehr die Schaubühne durch äußere Mittel die vollständigste Illusion realistisch hervorzurufen bemüht ist, desto weniger der Phantasie an innerer Hervorbringung der Illusion zugemutet werden darf. Es ist vielleicht zu bedauern, daß die Gegenwart in dieser realistischen Richtung durch geschlossene

Dekorationen usw. das Möglichste zu leisten sucht, aber es ist die Tatsache weder zu bestreiten noch zu ändern, sondern man muß mit ihr rechnen. Deshalb muß der heutige Dramatiker mit Morden und Blutvergießen weit sparsamer und vorsichtiger sein, als es z. B. Shakespeare und selbst noch Schiller nötig hatte, weil die Ungewohnheit und Unfähigkeit des Zuschauers, die nötige Illusion selbsttätig in sich zu erzeugen, sofort die erschütternde Wirkung in die lächerliche umschlagen läßt.

*

Wer das Leben, und insbesondere das menschliche Leben, lebenswert und schön und behaglich findet, der muß notwendig die Tragödie als Kunstform verurteilen, da sie das Leben von derjenigen einen Seite auffaßt, welche ihm nicht nur die an Bedeutung zurücktretende, sondern auch die deprimierende und widerwärtige ist, die man vom ästhetischen Standpunkt möglichst zu vergessen suchen muß. So hat denn auch das ehrenwerte Philistertum, das von dem rationalistisch protestantischen Standpunkte aus in die Bemerkung des Schöpfers einstimmt, daß er alles sehr gut gemacht habe, einen gründlichen Widerwillen gegen die Tragödie und hat zu derselben Zeit einem Kotzebue Ehrenpforten erbaut, als ein Schiller und Goethe ihm ihre Meisterwerke darbrachten. Für den Optimisten von reinem Wasser kann es gar kein Argument geben, welches im stande wäre, die Tragödie mit ihrem notwendigen Elend zu rechtfertigen.

Eduard von Hartmann

Sünde, Tod

Sünde, Tod, Geschwister zwei,
Zwei, zwei,
Saßen zusammen im Frührotscheine.
Heirate, Schwester, und Dein Haus sei,
Sei, sei,
Sagte der Tod, auch das meine.

Die Sünde hält Hochzeit, der Tod, er lacht,
Lacht, lacht,
Tanzt bis zum Abend um Schwester und Schwager;
Aber des Nachts, da naht er, und sacht,
Sacht, sacht
Stiehlt er den Freier vom Lager.

Die Sünde wacht auf, weint auf: du Dieb!
Dieb, Dieb!
Der Tod sitzt droben im Frührotscheine:
Der, den du lieb hast, auch mir ist der lieb,
Lieb, lieb!
Und jetzt ist er der Meine.

Björnstjerne Björnson
Deutsch von Christian Morgenstern

Rundschau

Oscar Wilde auf der londoner Bühne

Der neugegründete Literary Theatre Club, von dessen erster Vorstellung — dem Drama „Aphrodite versus Artemis" von Sturge-Moore — hier bereits die Rede war, hat nun an seinem zweiten Abend zwei Stücke von Wilde herausgebracht, denen die öffentlichen Theater hier verschlossen sind. Es sind „Salome", die von einem andern Club bereits einmal vor einem Jahr gespielt worden ist, und die „Florentinische Tragödie", die für London und wohl ganz England neu war. Eines oder das andre von Wildes Gesellschaftsstücken, so z. B. „Lady Windemeres Fächer" ist er wohl über die öffentliche Bühne hier auch in den letzten Jahren gegangen, seitdem die Zeit etwas von dem auf dem Namen Wilde lastenden Fluch hinweggenommen hat. Der „Fächer" hat sogar in George Alexandres St. James Theatre einen recht guten Kassenerfolg gehabt. Aber diese echten Wildes — „Salome" und „Florentine Tragedy" — die waren und blieben für London doch Taten. Beide Stücke sind in Berlin bekannt. Leider habe ich die dortigen Aufführungen nicht gesehen, so daß mir ein Vergleich, wie ihn Herr Max Meyerfeld hier in den Spalten der „Tribune" zog, unmöglich ist. Ich habe nur s. Z. die in weiten Kreisen gerühmte münchner Salome-Aufführung gesehen, mit Lili Marberg als Salome. Ich stehe nun nicht an, trotz manchen Schwächen, die ich an der londoner Aufführung zugeben muß, diese für die bessere, dem Stück und seinen Intentionen angemessenere, stilechtere und einheitlichere zu erklären. Diese Aufführung machte eines offenbar: den innerlichen kulturellen Zusammenhang dieser Bühnenkunst mit der in Deutschland oft besprochenen und doch eigentlich in ihrem Wesen wenig gekannten Kunst der Präraffaeliten, namentlich Rossettis. Diesen Zusammenhang vermißte man in München. Allerweltsdekorationen, gemalte Wände, kündeten des Herodes Palastterrasse; die Darsteller trugen allerlei Phantasiekostüme und Uniformen, die vielleicht archäologisch sich den echten näherten. Alles war auf den Tanz der Salome zugeschnitten, der als großer Clou des Ganzen denn auch nicht bloß mit nackten Füßen absolviert wurde. Und die Sprache! Ein jeder tat, was ihm beliebte, sprach realistisch oder wohl gar mit leichtem Dialektanklang, der Herodes brauchte einmal den familiären Ausdruck: gelt — nicht wahr? — ob aus eigener Machtvollkommenheit, ob dem Übersetzer folgend, weiß ich nicht — verweilte beim Wort oder verwischte es, und, abgesehen von der Marberg, wußten sie nicht, was mit all den blühenden, farbenglühenden Vergleichen, mit dem Silber, dem Grün, dem Ebenholz, dem Marmorweiß und dem Blutrot anfangen. Wie es damit in Berlin bestellt war, wird man ja dort wissen. Herr Meyerfeld jedenfalls war offenbar mit der berliner Aufführung überaus zufrieden, denn er meint, es täte den hiesigen Darstellern und dem Regisseur sehr gut, per Extrazug nach Berlin zu fahren, um dort die Aufführung der zwei Stücke zu sehen. Er mag in vielem Recht haben, er ist ja auch der beste Wildekenner in Deutschland, und doch fürcht ich: hätten die Darsteller und der Regisseur seinen Rat befolgt, die eigentümliche Atmosphäre der Stücke wäre verloren gegangen. Herr Meyerfeld ist nicht zufrieden, daß statt einer deutlich als solchen erkennbaren Terrasse des Palastes ein nur sozusagen idealer Bühnen-

raum für eine bestimmte Handlung durch grüne Draperien hergerichtet war, die nur an einer Stelle durch eine Öffnung in die sinkenden Nacht mit ihrem Sternengefunkel hinausschauen ließ, andeutend, daß dieser Fleck nicht die ganze Welt sei. Er wünschte also mehr Realistik. Gerade diese aber zu vermeiden war des Regisseurs erste und vornehmste Sorge, und ich halte es hier mit ihm. Daß des Propheten Stimme nicht aus der Tiefe der Cisterne hervorklang, das schwächte allerdings den Eindruck ab, daran aber war offenbar die beschränkte, kaum eine Versenkung aufweisende Bühne schuld, auf der das Stück gegeben wurde — die Liebhaberbühne eines Sportvereins — nicht der Wille eines Regisseurs. Von welchem Prinzip ging man hier also aus? Vom Wort! Das Wort, das Wilde behandelte wie Burne Jones seine Farben, um ein Kleinod glitzernd und strahlend neben das andre zu setzen, das bald liebkosende, schmeichelnde, bald spitze, verwundende — man denke z. B. an das nadelspitze Wort „steril", mit dem Herodes und seine Frau einen Florettkampf aufführen — das Wort, das bald laut ausschreit, bald geheimnisvoll verbirgt, das Wort, das allen Sinnen sinnfällig werden will, das mit dem Ohr sich nicht begnügt, das das Auge füllt mit süßen Farbentönen, das der Zunge schmeichelt, das Düfte aufsteigen läßt, das Wort um des Wortes willen: von ihm ging man bei der Vorstellung aus. Dementsprechend waren die Kostüme von dem für die Bühnenverfassung verantwortlichen ausgezeichneten Künstler C. H. Ricketts entworfen worden: farbenprächtige, etwas barbarisch glänzende, einer reichen Phantasie entsprossene Gewänder, die jedem Charakter seinen Grundton gaben und alle zusammen wie ein gleißendes Geschmeide wirkten, um das Wort in seinem Wollen zu unterstützen. Nichts bloß Historisches, an die Realität Erinnerndes wurde geduldet. Gleichsam zeitlos, ortlos spielte sich eine Menschentragödie ab . . . Ja, aber „Salome" ist doch ein historisches Stück! Wilde hat doch all die religiösen Strömungen, die Kontraste, den Kampf zwischen altem Untergehenden und neuem Erobernden in seinem Werk benützt! Allerdings — aber nur, um einen Rahmen zu haben, sein Wortgemälde hinein zu hängen. Ebenso gut könnte man Rossettis frühes Bild der heiligen Familie als ein eigentlich religiös-historisches Legendenbild bezeichnen. Es ist es nicht. Diese Künstler schufen zeitlos, ihnen war Milieu und all die Realistik nichts: aus einer seltsamen, freilich nicht was man so nennt „gesunden" Phantasie heraus erstanden ihnen Gebilde, die sie zu fassen suchten. Alle ihre Sinne waren tätig dabei, sie hörten und sahen zur gleichen Zeit, und darum besitzen all diese Werke das gemeinsame Charakteristikum: sie stehen auf der Grenzlinie zwischen Poesie und Malerei; diese Grenzlinie ist sogar oft, sehr oft verwischt, denn ein Lessing war ihr Lehrer nicht. Wer will, mag sich das und manches im Leben dieser beiden Künstler psychopathisch erklären und enge Zusammenhänge zwischen all dem herausfinden: auf jeden Fall war diese Art des Empfindens, Concipierens und Darstellens ihnen die eigenste, die notwendige. Darum auch begann ich mit der Konstatierung, daß diese Aufführung einen kulturellen Zusammenhang offenbart habe, wie ihn keine noch so gute ausländische Aufführung je herausgebracht hätte. Die Art, wie die Stücke hier gespielt werden, ist aus einer innerlichen Notwendigkeit hervorgegangen, die von ähnlich gestimmten Künstlern gefühlt wurde. Hatte ich an der ersten Aufführung dieses Klubs manches zu tadeln, da es schien,

daß Künstler, bildende Künstler und Kunstgelehrte, das Hauptwort sprachen: diesmal, auf diesem Gebiet englischer Kunst waren sie ganz am Platz, sie schöpften aus, was in den Werken steckte. Hätte ich ungemessenen Raum zur Verfügung, ich würde noch vieles auch über die Darstellung der Florentinischen Tragödie anführen, was als Beweis für das Gesagte gelten könnte. Es sei genug. Nur noch das Bekenntnis, daß ich es vorziehe, eine im Ton und Stil echte Aufführung zu sehen, selbst wenn die einzelnen Kräfte nicht den Erwartungen voll entsprechen, statt eine Reihe bedeutender Einzeldarstellungen zu besichtigen — selbst wenn sie zu einem Ganzen sich zusammenfügen — die sich auf Irrwegen befinden. Denn jene bringt mich dem Schöpfer des Werkes näher, und erlaubt mir, es gleichsam für mich selber von neuem aufzubauen, es in mir erstehen zu lassen, ein Genuß, wie es auf dem Gebiet der Kunst keinen höhern gibt. Frank Freund

---

Zacconi als Hamlet

Ein Pfingstausflug zur mailänder Ausstellung. Dreieinhalb Tage, um die Kultur von halb Europa zu überblicken; möglichst alles Neue zu sehen, was Industrie, Verkehr, Kunst, Wissenschaft leisten, auch manches Alte einmal näher zu betrachten, um dessen „Wie" man sich nie gekümmert hat. Und so wandert man von früh bis spät, denn die Zeit ist kurz, durch weiß getünchte, meist häßliche, im amerikanischen Marktschreierstil gehaltene Gebäude in drückender Hitze durch Menschengewühl. Aber es lohnt; wenigstens eine flüchtige Kenntnis der vielen Dinge, mit denen man sonst nie in Berührung kommt, bleibt zurück. Hin und wieder steigt eine gewisse Entmutigung auf: das alles ist doch nur für die Sachverständigen; ich selbst kann nichts anfangen mit tausend Eisenbahnwagen, dreihundert Schiffsmodellen, zwanzig verschiedenartigen Webstühlen; sie machen mich hilflos. Dann die große (ausschließlich italienische) Kunstausstellung: unter hundert Bildern immer zehn, die man gerade ansehen kann, höchstens ein einzelnes bessere. Überhaupt: die Ausstellung wird überall (da unangenehm, fast unerträglich, wo italienischer Geschmack in Frage kommt (den nur die Mailänderinnen für ihre Toiletten haben; da allerdings reichlich und erlesen.)

Jeden Abend spielt Zacconi; am ersten Tag eine Commedia istorica, am zweiten ein bürgerliches Lustspiel. Doch acht Stunden Ausstellung sind selbst für den begeistertsten Theatermenschen zu viel, und man ist froh, um neun Uhr ins Bett, statt ins Theater zu wandern Aber, der dritte Tag zeigte auf dem Zettel: „Amleto" von Shakespeare, und das kann man denn doch nicht versäumen.

Wie üblich, ist das Teatro Lirico Internazionale, in dem Zacconi spielt, zu Beginn höchstens halb gefüllt. Und so hebt denn „Amleto" an, unter fortwährendem Kommen und Gehen, Kinderschreien und Lärmen. Wenn das Geräusch allzu stark ist, wird ein minutenlanges Protestgeheul und Zischen laut: die Schauspieler warten, bis wieder Ruhe eingetreten ist. Nach „großen" Stellen ein lautes „Bravo" von irgend einer Stimme aus dem Hintergrund und dann ein Beifallssturm durchs Haus, wie nach der Arie eines Sängers; und gleichfalls wie ein Sänger, kommt der schon abgetretene Schauspieler wieder und verneigt sich: so Ophelia — nach der Wahnsinnsszene. Für unser Gefühl entsetzlich, aber wohl charakteristisch für das Theaterempfinden der Italiener: aufs Stück wird wenig geachtet; man sucht und sieht Leistungen von Schauspielern.

Ist dieses Stück wirklich „Hamlet"? Unbarmherzig ist gestrichen, ganze Szenenfolgen werden ausgelassen, andre kunterbunt, sinnwidrig und sinnverwirrend durcheinander geworfen. Geblieben ist gerade so viel, daß der Zusammenhang verständlich, daß das Allernötigste wenigstens erwähnt wird; ganz geblieben sind alle Monologe Hamlets, denn sie gehören ja zur „Rolle". In der Tat, eine Rolle ist der „Hamlets" geworden; alles andere ist nur Beiwerk, wird schnellstens abgetan, ist unangenehme Unterbrechung. Man läßt die erste Szene auf der Terrasse ganz fort, beginnt gleich mit der zweiten. Hamlet ist nicht, wie er sollte, auf der Bühne; er kommt erst zu seinem Stichwort und hat so seinen „Auftritt".

Er sieht aus — so ungefähr wie Luther, wenigstens wie der, den wir von Bildern her kennen; nicht ganz so wuchtig; das Haar nicht so gottesfürchtig, sondern krauser, blonder, geistreicher; aber — man denkt oft an den Doktor Martinus Luther. Freilich nicht beim Spiel. Denn da ist Zacconi so durchaus Italiener, wie nur möglich; er protestiert sozusagen fortwährend gegen seine blonde Perücke. Seinem Hamlet fehlt alles auch nur andeutend Germanische, alles Düstere. Er gibt kein zartes Grau, keine feinen Linien, die unbestimmt gegen den nordischen Himmel verschwimmen, sondern eine feste Kontur gegen den blauen Himmel Italiens. Dänemark ist zu Danimarca geworden: man hört den Unterschied. Auch Hamlets Melancholie hat sich unter dem fremden Himmel verwandelt; sie ist zu einer, ich möchte sagen, phlegmatischen Cholerik geworden. Ein großes Stück hat Zacconis Hamlet vom gallischen Raisonneur, wobei man in diesem Falle stark im Auge behalten muß, daß Raisonneur von — raison kommt. Im ganzen tritt ein Mangel an Einheitlichkeit noch innerhalb der fremdartigen Behandlung hervor. Ich vermute, daß er die Rolle noch nicht oft gespielt hat: vorläufig ist es mehr eine Fülle von Nüancen und „Mätzchen". Manche sind unleugbar geistreich und treffend. Auch einzelne Szenen glücken; besonders die große Szene mit Ophelia: „Va in convento!". Und von seinem Vater sagt er: „Era un uomo!" mit einer prachtvollen Geste, die den ganzen Mann vor uns hinstellt.

Alle Mitspielenden sind selbstverständlich Staffage; die meisten noch dazu dritter bis fünfter Güte. Nur Ophelia tritt ein wenig hervor; sie fühlt nicht, was sie spielt, aber sie „macht" es gut. Polonius wird zum meckernden, trottelhaften Alten, ein Vetter der Don Pasquale und Genossen.

Die Italiener täten gut, ihre Hände vom Hamlet überhaupt zu lassen. Shakespeare hat so viel andres geschrieben, das ihnen besser liegt. Aber mindestens dürfte sich eine Großstadt, wie Mailand, einen solchen „Amleto" nicht gefallen lassen; in dieser „Bearbeitung" würde ihn, glaube ich — aber man soll nichts verschwören — selbst unser großer Bonn nicht wagen.

Walter Reiß

Die Dramaturgenfalle

Wie schwer es ist, es allen recht zu machen, hat wieder einmal die Rundfrage über Bühnenvertrieb gezeigt. Dramatiker, Dramaturgen, Direktoren und Bühnenvertriebsfirmen haben an dieser Stelle ihre Ansicht ausgesprochen und ihre Klagen und Wünsche nicht verschwiegen. Daß wir eigentlich gar keine Vermittlung brauchten, wenn die Autoren nur gute, das heißt im wahren Wortsinn annehmbare Stücke schrieben — so meinten die Dramaturgen — und wenn die Theaterleiter einsichtige Drama-

turgen hätten (dies die Meinung der Dramatiker), war manchmal als Stoßseufzer zwischen den Zeilen zu lesen. So ist der Vertriebsagent beiden das notwendige Übel. Zureden hilft, denken die Dichter, und: lieber ein Agent als zehn Autoren, lautet die weisliche Erfahrung der Direktoren. Das dicke Fell macht ihn für die Erledigung der unabweislichen geschäftlichen Fragen schätzbar. Er ist jetzt der Sündenbock für beide Teile.

Aber immer noch gibt es Autoren, unbelehrte oder unbelehrbare, die ihre Stücke selbst einreichen. Man sieht es gleich ihren Manuskripten an, was los ist. Die einen sind schon bei zahlreichen Theatern eingereicht gewesen; welcher Dramaturg kennt nicht Stücke, die schon in der Jugend des greisen Verfassers geschrieben sind, und begrüßt nicht von Zeit zu Zeit einen alten Bekannten, der sich nach einer Pause von einigen Jahren im Vertrauen auf die Vergänglichkeit der dramaturgischen Kunstrichter oder wenigstens auf die Wandelbarkeit des Geschmacks immer wieder einfindet; ein Ritterdrama, im achtzehnten Jahrhundert gedruckt, wie es mir bei solcher Gelegenheit einmal in die Hände fiel, dürfte aber doch wohl ein seltenes Kuriosum sein. Daneben liegen die Erstlinge hoffnungsfreudiger junger Talente in blütenweißem Gewand. O schaudre nicht! Denn hier findet sich doch bisweilen, unter all den von kampffreudigen Gymnasiasten, liebenden Heringsbändigern, zagenden Schullehrern und biedern Handwerkern dargebrachten Fünf- bis Sechsaktern, ein Funke von Talent oder gar ein fertig aus dem Haupte des Apollo entsprungener Dramatiker, wenn nicht gar Dichter, und das ist für unsägliche vergebens an die Sisyphusarbeit gewandte, unbeirrte Liebesmüh wahrlich Lohn, der reichlich lohnet. Wurde doch Gerhart Hauptmann so entdeckt!

Freilich, wenn Du ein Manuskript enttäuscht aus der Hand gelegt oder, wie es im stillen Dramaturgenkämmerlein auch nicht selten vorkommt, empört über Unverstand oder Unverfrorenheit ahnungslosester Untalente in die Ecke gepfeffert hast und es nun dem harrenden Musensohn, dessen Schmerzen öftergeschildert werden als die deinen, mit dem höflichst formulierten, meist gedruckten Ablehnungsbescheid (die dramaturgische Belehrung überläßt man nach einigen trüben Erfahrungen lieber den Instituten, die sich dafür bezahlen lassen) ins Haus schickst, dann erlebst Du selten etwas andres als Undank und Verkennung alles ehrlichen Bemühens und guten Willens. Und wenn du es sonst nicht schnell genug lesen und dich vor ungeduldigen Mahnungen gar nicht retten konntest, so erkennst du jetzt, daß man auch zu schnell lesen kann. Denn schickst du es gar zu bald zurück, so erlebst du gewiß den Vorwurf, du hättest es gar nicht gelesen. Ja, findige Dramatiker haben sich eine Dramaturgenfalle konstruiert, um den Beweis dafür zu erbringen: sie kleben zwei Blätter zusammen, die sie sich genau merken, um feststellen zu können, ob das Stück gelesen worden ist. Als ob man jedes Stück zu Ende lesen müßte, ja auch nur zu Ende lesen könnte! Als ob sich, abgesehen von den Kriterien, die sich aus der Erfahrung gar bald ergeben und selten bei der Beurteilung trügen, das Weiterlesen nicht oft schon erübrigte, wenn man auf einen Satz stößt, der die Hülfslosigkeit des Verfassers dem Gegenstand oder der deutschen Sprache gegenüber aufs schlagendste dartut! Eine solche plumpe Falle ist daher kindisch und überdies eine Unverschämtheit, das sei bei dieser Gelegenheit allen gesagt, die es an-

geht. Wem der Direktor das verantwortungsschwere Richteramt anvertraut, das oft Entscheidungen über Sein oder Nichtsein auferlegt, der ist auch nur ihm und nicht jedem Beliebigen Rechenschaft schuldig und hat das Recht, sich solche Kontrolle zu verbitten. Wenn du also, Leidensgefährte, ein Buch erhältst, so nimm meinen Rat: laß es vor allem aufschneiden. Ist es aber schon aufgeschnitten oder nicht gedruckt und du stößt auf einen solchen Versuch, dich hineinzulegen, so brauchst du nicht weiter zu lesen. Es wird auch gewiß nicht schade darum sein, denn der es dir sandte, ist gewiß kein Neuling in der Kunst, sondern ein von allen Türen gejagter, rückfälliger alter Sünder, der nicht mehr zu bekehren ist. Marsyas

Städtische Theater-Regie oder Pachtsystem?

Wer das künstlerische Elend vieler deutscher Bühnen kennt, wer da weiß, wie die Stadttheater großer deutscher Städte einzig vom Kassenstandpunkt aus geleitet werden, der wird es begrüßt haben, daß auf der Tagung der deutschen Goethebünde in Stuttgart auch die Frage stand: Städtische Theater-Regie oder Pachtsystem? Ob diesmal die Frage gelöst wurde, erscheint zweifelhaft; denn der Schwierigkeiten sind zu viele. Anscheinend unbesiegbar ist die Gleichgültigkeit der städtischen Machthaber, aber man muß doch immer wieder die Gewissen wachrufen und auf eine Änderung des gegenwärtigen Zustands dringen. Die Diskussion einer Sache verhütet das Einschlafen. Vor fast zwanzig Jahren, als in Kunst und Literatur ein neuer Frühling anbrach, kam die erwähnte Frage ernstlich in Fluß. „Junge" und „Alte" oder richtiger: junge Alte, die nicht versteinert waren, begeisterten sich für die Übernahme der Stadttheater in städtische Regie; der Geschäftsspekulation gewisser Theaterdirektoren sollte ein für alle Mal ein Ende bereitet werden. Der Ausgangspunkt der Bewegung war das „goldene Mainz", wo ein theaterkundiger Mann, Heinrich Hirsch, der Verleger der Mainzer Neuesten Nachrichten, mit Energie die Lösung des schwierigen Problems versuchte. Er kam natürlich nicht ans Ziel; allein die von ihm veranstaltete Umfrage brachte eine Fülle von Anregungen und neuen Gesichtspunkten. Es nahmen u. a. das Wort: Ludwig Anzengruber, Eduard Bauernfeld, Hans von Bülow, Heinrich Bulthaupt, Theodor Fontane, Ernst von Wildenbruch, Paul Schlenther, Adolf L'Arronge, Otto Roquette, Eduard von Hartmann, Paul Heyse, Freiherr Karl von Perfall, August Reichensperger. Fast alle erklärten sich für städtische Regie; alle stöhnten über die Theater-Mißwirtschaft und das Fehlen jeglicher Ideale.

Philosophisch-heiter nahm der alte Fontane die Geschichte. Er antwortete: „Ja, die Theaterfrage! Das ist, wie an den Knöpfen abzählen, oder: er liebt mich, er liebt mich nicht. Was ist besser, Protestantismus oder Katholizismus, Republik oder Monarchie, Freiheit oder Beaufsichtigung, Hypotheken oder Papiere? Alles ist gut, und alles ist schlecht. Es hat wundervolle königliche, wundervolle Privat- und wundervolle Stadttheater gegeben und die letzteren haben abwechselnd unter einem Theaterpächter (Laube, Haase 2c) geblüht. Und so meine ich denn, es hängt immer an den Personen, die, man mache es nun so oder so, die Sache fördern oder ruinieren können".

Da ging Wildenbruch doch anders ins Zeug: „Ich bin zu der festen Überzeugung gelangt, daß nur die großen Städte allein die Hand dazu bieten können. Hoftheater werden stets von politischen

Rücksichtnahmen und individuellen Empfindungen, um nicht zu sagen, Empfindlichkeiten, abhängig bleiben und können daher nicht der Boden sein, auf dem diejenige Dramatik, die für das deutsche Volksleben gegenwärtig die einzige befruchtende und erhebende sein kann, die historisch-politische, zur Entwicklung gelangt. Privat-Theater werden stets, trotz aller scheinheiligen Programm-Versicherungen, auf die Magenfrage des Theaters, die Kasse, zurückkommen. Hieraus aber wird sich Ihnen von selbst ergeben, wie ich mir die Einwirkung der Stadt auf das Theater denke, und daß ich eine Verpachtung desselben an einen Privat-Unternehmer oder eine Genossenschaft einfach für ein Unglück und als eine Aufhebung des Begriffes ansehen würde, den ich mit einem „städtischen" Theater verbinde. Die Stadt selbst muß die Oberleiterin des Theaters bleiben; sie setze einen mit fixem Gehalt besoldeten artistischen Direktor ein, der ihr, d. h. der Stadtverwaltung verantwortlich ist, und subventioniere das Theater aus dem städtischen Budget mit fixierten, möglichst kräftigen Summen. Selbstredend fließen dafür die Theater-Einnahmen in den Stadtsäckel."

Sehr objektiv äußerte sich Ludwig Anzengruber, der doch, wie wenig andre, lange Jahre unter der herrschenden Theatermisere gelitten hat. Anzengruber meinte, daß Städte, welche in der angenehmen Lage sind, ihre Theater subventionieren zu können, immer besser fahren, selbe in eigene Regie zu übernehmen und einem mit allen dienlichen Vollmachten ausgestattesten artistischen Direktor zu übergeben. Der Ehrgeiz dieses Mannes kann allerdings auch darauf gerichtet sein, ein Defizit hintenanzuhalten, aber es wird dies nicht auf Kosten der künstlerischen Leistung geschehen, eine Richtung, der übrigens sofort durch das Veto der Stadträte Einhalt getan werden könnte. Ein Pächter ist natürlich nie in der glücklichen Lage, allein nur künstlersiche Zwecke verfolgen zu können, der Mann hat ja nicht nur für die Aufbringung des Pachtzinses zu sorgen, sondern man muß ihm billigerweise auch das Streben nach einem Reingewinn für seine Person zugestehen, Opfer für die Kunst können einem Privat-Unternehmer nicht zugemutet werden, und doch kann er auf die in Aussicht stehende Subvention hin sündigen, sobald er einmal am Orte ist."

Wie gesagt, es ist sehr schön, daß die Goethebünde der Frage näher getreten sind. Es kann nützen. Vorwärts aber wird, meiner bescheidenen Meinung nach, die Sache erst kommen, wenn sich — ich hege kühnes Hoffen — ein deutscher Städtetag ernstlich mit ihr beschäftigt. Bis dahin heißts schüren.

Hans R. Fischer

Die Rechtsprechung des Deutschen Bühnenschiedsgerichts

Der Wert dieses Werkes*), das eine Sammlung der in den amtlichen Organen des Bühnenvereins und der Genossenschaft veröffentlichten Schiedssprüche des Schiedsgerichts des Deutschen Bühnenvereins und seit Februar 1905 des Deutschen Bühnenschiedsgerichts enthält, liegt darin, daß das Theatergewohnheitsrecht in übersichtlicher Anordnung zur Darstellung gestellt ist. Direktoren und Schauspieler, die die Richter des Bühnenschiedsgerichts waren, haben gezeigt, in

*) Die Rechtsprechung des Deutschen Bühnenschiedsgerichts. Auf Veranlassung des deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger herausgegeben vom Geh. Admiralitätsrat Dr. Felisch und Rechtsanwalt Dr. Leander. Verlag Hermann Kuhz, Berlin, Wasserthorstr. 66.

welcher Weise die theaterrechtlichen Streitigkeiten zwischen Direktor und Mitglied nach Ansicht der Fachleute zu entscheiden seien. Diesen Umstand muß man bei der Beurteilung des Werks stets berücksichtigen. Der Jurist wird viele Entscheidungen finden, die im Widerspruch zu solchen stehen, die die ordentlichen Gerichte gefällt haben. Er wird aber zugleich sehen, welche Erwägungen fachlicher Natur die mit den Erfordernissen ihres Standes vertrauten Fachleute bei ihren Entscheidungen geleitet haben. Und er wird erkennen, wie viel schwerer oder leichter gewisse Argumente, die der gelehrte Richter nicht genügend würdigt, weil ihm die genaue Fachkenntnis fehlt, von den Fachmännern, die Theaterleute, aber keine Richter sind, gewertet worden sind. Für Juristen, die mit dem Theaterrechtsgebiet sich beschäftigen, ist das Werk also in erster Linie von Bedeutung. Dem Laien werden sich bei der Lektüre allerhand Schwierigkeiten entgegenstellen. Es ist eine Anzahl von Sprüchen abgedruckt, die noch unter dem alten Recht — vor dem bürgerlichen Gesetzbuche — ergangen sind. Ihre Aufnahme ist gerechtfertigt, weil auch in diesen Entscheidungen eine gewohnheitsrechtliche Bildung zum Ausdruck gelangt ist. Laien werden aber schwer herausfinden, ob ein Satz des alten Rechts oder eine gewohnheitsrechtliche Bildung maßgebend fürdieEntscheidungwar.Trotzdem wird auch ihnen, insbesondere den Direktoren, Schauspielern und Agenten, das Buch ein brauchbarer Führer in manchen schwierigen Situationen sein. Eine Orientierung wird es ihnen ohne weiteres zu geben vermögen. Das Werk enthält beinahe alles, was im täglichen Leben beim Theater vorkommt oder vorkommen kann. Der erste Abschnitt behandelt das Prozeßrecht, ist aber von wesentlich geringerer Bedeutung als der zweite, der den Anstellungsvertrag in Sprüchen erläutert, die unter die Rubriken: Abschluß des Vertrages, Rechte und Pflichten aus dem Vertrage und Beendigung des Vertrages gebracht sind. In einem besondern Teil wird der Gastspielvertrag behandelt. Ein ausführliches Sachregister erleichtert die Handhabung des Werks, dessen Anschaffung allen Bühnenangehörigen durchaus empfohlen werden kann.

Dr. Richard Treitel

Herbert Eulenberg

Selbst wenn Herbert Eulenberg zu seinen Visitenkarten die Titelblätter seiner bei Reklam erschienenen zwei Dramen hinzuzählt, hat er seinen Namen wohl noch nie zuvor so oft gedruckt gesehen, wie seit den ersten Nachrichten über die Absicht der „Freien Bühne", seinen „Ritter Blaubart" aufzuführen, und vollends, seit Otto Brahm in Wien beutegierigen Reportern diesen Namen als den Träger der Zukunft des deutschen Theaters, zum mindesten als den kommenden Mann und als die Hoffnung der nächsten Spielzeit bezeichnet hat. Sollte er also doch noch rechtzeitig erkannt haben, daß man, wenn man Direktor einer großen Bühne ist, einen Dichter von so hoffnungsreicher — Vergangenheit nicht einem Vereinsexperiment ausliefert, sondern selbst aufführt? Schon vor mehr als vier Jahren haben jüngere Männer den Dichter „entdeckt" und einen literarischen Verein lediglich zu dem Zweck gegründet, um seinen „Münchhausen" aufführen zu können, das dritte Stück in der Folge von „Dogenglück" und „Anna Walewska". Seit jener Nachmittagsaufführung sind seine neuern Stücke „Leidenschaft" und „Ein halber Held" von vielen literarischen Vereinsbühnen gegeben worden, so in Göttingen, Leipzig und Wien, und auch zwei große Bühnen haben sich

des Dichters angenommen. Was wir von ihm hoffen, ist auch in der Schaubühne dargelegt worden. Daß er, dessen literarisches Ansehen längst feststeht, noch immer auf die Tat warten muß, die ihm die gebührende Stellung im Theaterrepertoire der deutschen Bühnen anweist, ist ein trauriger Beweis dafür, wie wenig wagemutige und einsichtsvolle Dramaturgen und Theaterleiter wir haben. Hier aber sollte nur der Anlaß ergriffen werden, die Öffentlichkeit, die sich endlich mit ihm zu beschäftigen beginnt, zu ersuchen, sich seinen Namen wenigstens richtig zu merken: nicht Eulenburg, wie man immer wieder lesen mußte, sondern: Herbert Eulenberg. Sch.

Anregungen

Zu den Anregungen in den Nummern 16 und 19 der Schaubühne haben sich zwei berliner Theaterdirektoren geäußert.

Der Direktor des Neuen Schauspielhauses schreibt:

Die geäußerten Wünsche wegen eines Buches, das an der Kasse aufliegen soll, und in dem Besucher wie z. B. Ärzte ihren Platz eintragen, damit sie nachher gefunden werden, ist bereits praktisch bei den Theaterportiers durchgeführt. Es ist aber zu erwägen, ob man das Publikum nicht durch einen Anschlag auf diese Einrichtung aufmerksam machen soll. An der Kasse hat eine solche Meldung keinen Zweck, weil der Kassenbeamte nach dem zweiten Akt die Kasse schließen muß, um mit seiner Abrechnung fertig zu werden und eventuell die Einnahme dem Rendanten übergeben zu können.

Der zweite Punkt ist völlig undurchführbar. Ich sitze z. B. gern auf einem Eckplatz. Ich würde also als Publikum recht lange im Korridor warten, um die ganze Bankreihe bis auf den letzten Platz besetzt zu finden. Wahrscheinlich aber würden das mit mir noch verschiedene andre tun, und so würde sich während der Exposition auf der Bühne unten ein Disput um die Plätze entwickeln. Und denken Sie erst an das Entsetzliche, wenn die Frau Kommerzienrat sich mit einer ihr unsympathischen Freundin darüber auseinandersetzen würde, welche von beiden Damen zuerst gekommen ist. Im Theater sind die Besucher nur wie Kinder zu behandeln, und es kann deshalb nicht genug auf ganz strikte Verordnungen gesehen werden.

Alfred Halm

Der Direktor des Schiller-Theaters schreibt:

Die eine Anregung ist selbstverständlich ohne weiteres für jedes Haus durchführbar und wichtig. Ich habe unmittelbar nach dem Erscheinen der Nr. 19 die Notiz herausgenommen in ein Sammelbüchlein, in das ich mir alles eintrage, was sich auf unsern Neubau in Charlottenburg, auf innere Einrichtung usw. usw. bezieht.

Die Anregung für den Verkauf von Theaterbillets halte ich für undurchführbar. Der Gedanke ist gut, aber die Ansprüche des Publikums widerstreben dieser vernünftigen Art des Billetverkaufs. Es gibt Theaterbesucher, die wollen durchaus den Mittelplatz haben, sie kommen um viele Tage vorher an die Kasse und sichern sich gerade diesen. Ich sehe das jetzt ganz besonders deutlich, wo mir täglich eine Anzahl von Bestellungen auf Plätze im Charlottenburger Schiller-Theater zugehen. Der eine schreibt: Ich will Platz 74 haben. Der Wunsch hat seinen Grund darin, daß 74 genau in der Mitte der Bank der Bühne gegenüber liegt. Auf diese Einzelwünsche wird das Publikum nicht verzichten. Für Konzerte mag es möglich sein, die Billets in der Weise auszugeben, wie vorgeschlagen wird, für das Theater, glaube ich, wird es nicht möglich sein. Für

unser Theater schon garnicht, denn hier legen die regelmäßig (vierzehntägig) wiederkehrenden Besucher den Wert auch auf ihren Nachbar.

Dr. Raphael Löwenfeld

Burlesken

Warum soll man sich in der Theatergeschichte, im Gegensatz zur Weltgeschichte, nur die Daten der Siege und nicht auch der Niederlagen merken? Es ist förderlicher, an Jena als an Sedan zu denken. Genügt es, sich an den ersten Mai 1874 zu erinnern, wo die Meininger zum ersten Mal in Berlin auftraten, und an den neunten Januar 1887, wo die „Gespenster" zum ersten Mal in Berlin aufgeführt wurden? Ebenso interessant wie die Höhepunkte sind auch in der Kunst die Tiefpunkte. Am elften Dezember 1897 gab es im Praschschen Berliner Theater, das sich bis dahin von Shakespeare und Schiller, von Wildenbruch und Wilbrandt redlich genährt hatte, ein englisches Vorstadt- und Wasserspektakel: Die kleinen Vagabunden. An jenem denkwürdigen Abend wurden die ersten Parkettreihen durch plötzlich durchbrechende Fluten unter Wasser gesetzt und die Inhaber dieser Plätze an Schuhwerk und Gesundheit schwer geschädigt. Seitdem haben wir berliner Theaterbesucher — die Ära Bonn fällt nicht in die Geschichte des Theaters, sondern der Medizin — nichts Beschämenderes erlebt als, am vierzehnten Juni 1906, die Aufführung der „Burlesken" von Rideamus auf der Bühne Ibsens, Hauptmanns und Schnitzlers. Die Sommerthespisse Meinhardt und Bernauer haben sich damit auf eine Art verabschiedet, die uns den Wunsch erweckt, ihnen als Direktoren nicht eher wieder zu begegnen, als bis aus den „Buben" Männer geworden sind. Die Sturzflut von Langeweile, Geschmacklosigkeit und Roheit, die hier auf den unschuldigen Gast niederbrach, hätte man bis dahin nicht einmal in den Monaten ohne R für möglich gehalten. Rideamus — der Name des Sängers von „Willis Werdegang" sagt genug wohl schon und doch nicht genug. Man muß auch die Titel seiner Dramen hören: Mitzi-Mutzi — Psychologische Bluette; Der Traum des Kanzleidiätars Casimir Lulatsch aus Potschappel bei Drästen — Burleske-Tragikomödie; Die Tuskaroras — Burleske-Phantasie, je in einem Akt. Wem selbst das noch nicht genügt, der denke sich zu pantomimischen Cirkusclownerien Fabeln von unmöglichen Voraussetzungen, Kalauer von beneidenswerter Skrupellosigkeit und Figuren, deren Widerwärtigkeit kaum zur Hälfte erklärt ist, wenn man sie künstlerisch roh nennt. Sie könnten von einem Handwerker grob verzeichnet sein, und es brauchte sich nur ästhetische Unlust, nicht menschlicher Widerwille zu regen (zumal wenn Hanns Fischers farbiger und saftiger Humor ganze Strecken weit versöhnend wirkt). Was diese Figuren so unerträglich macht, ist das Verhalten ihres Verfertigers zu ihnen. Er grinst faunisch, wo er zornig lachen, lachend zürnen müßte. Er deutet mit keiner Silbe an, ob ihm diese Manns- und Weibsbilder, die uns jämmerlich und gemein vorkommen, eben so erscheinen. Was Stoff für eine juvenalische Satire abgäbe, wird mit verletzender Gemütsruhe behandelt. Es wäre erfreulich, wenn auch das Publikum, das ganze Pfeifkonzerte veranstaltete, sich durch diese frivole Gleichgültigkeit beleidigt gefühlt hätte. Ich fürchte aber, daß es, fern von solcher Empfindlichkeit, nur ungebärdig geworden ist, weil der Witz seines Lieblings Rideamus für die Bühne nicht ausgereicht hat.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



Ibsen der Mensch

Er ist nun dahin; er, der mit der Strenge der alten Propheten etwas von dem rätselhaften Dunkel vereinte, das die Personen der hebräischen Zeiten einhüllt. Er ist nun dahin, und man hat von ihm gesagt, er hinterließe kaum eine Leere. Das ist ein gewagtes Wort, aber ein wahres. Näher ist uns Henrik Ibsen nie gewesen als jetzt, da er tot ist. Wahrlich — eine Leere kann er nie hinterlassen, denn alles, was wir erreicht, erträumt oder erkämpft haben, hat er berührt. In dem geistigen Kampf, den wir in uns selbst ausfechten, erstrahlen sein Name und sein Werk als Leitsterne. Im Zeichen seines Geistes schreiten wir vorwärts, den Zielen entgegen, die er ahnte und vorbereitete. Er nannte einmal seine Dichtung eine einzige Vorbereitung auf das Kommende, das dritte Reich, das in der Ferne schimmert. Er hat mir einst, in einem unvergeßlichen Augenblick gesagt, unter den in seinen Gedichten geprägten Worten befände sich eines, das für ihn selbst eine tiefere persönlichere Bedeutung besäße als alle andern. „Nur Verlorenes bleibt dir ewig." Mit seiner starken und milden Stimme sprach er die Worte aus und wiederholte nachher mit einer besondern Betonung noch einmal: „Nur Verlorenes!" Da dachte ich nicht, daß ich eines Tages diese Worte auf ihn selbst anwenden sollte. Wenn ich es jetzt tue, so geschieht es in dem Gefühl, daß wir ihn ewig besitzen, gerade jetzt, wo er dahingegangen ist. Deshalb wird auch nie eine Leere um sein Werk oder seinen Namen entstehen, denn die Pfade der Ewigkeit hat er gesucht und betreten, und das Ewige hat er erreicht.

Dorthin ist er gelangt, weil bei ihm mehr als bei andern Dichtung und Menschlichkeit Hand in Hand gingen. Nicht nur weil er groß war, gelangte er dorthin. Was ist die Größe des Menschen? Erkämpft er

sich Größe? Oder wird er dazu geboren? Henrik Ibsens ganzes Leben ist eine Antwort darauf, wie er auf die Höhen gelangte. Dieses Leben ist der fortgesetzte Kampf des Genies mit sich selbst, mit der Welt, mit den Mächten um ihn und in ihm. „Ein Kampf mit Trollen und Wichten geführt in Herz und Hirn" — so lauten seine stolzen Bekenntnisworte über die Dichtung. Für ihn wurde dies der Kampf des Einsamen gegen die Menge, und viel hat es ihn gekostet, bis die Einsamkeit seiner eigenen Persönlichkeit ihm bewußt ward.

In jüngern Jahren lebte er in Christiania und in Bergen. Seine Briefe, Abhandlungen und Reden zeigen uns, daß er an den Ereignissen Anteil nahm, die um diese Zeit sein Vaterland entwickelten und aller Gemüter beschäftigten. Mit der Intensität, die ein Zug des Ibsenschen Wesens ist, nahm er Anteil. Erzählungen aus dieser Zeit lassen erkennen, daß Ibsen damals ein zugänglicher Mann war, der gern und viel sprach. Sie fügen hinzu, daß er in Künstlerkreisen einen scherzhaften Spitznamen hatte. Mit Beziehung auf eine der bekanntesten Komödien Holbergs nannte man ihn den — geschwätzigen Barbier.

Für diejenigen, die schon einer spätern Generation angehören, klingt dies seltsam, beinahe unbegreiflich. Wir haben uns daran gewöhnt, in Ibsen den großen Schweiger zu sehen, und daß hierbei ein Gesetz der Verwandlung sich geltend machen konnte, ist den meisten ein Geheimnis geblieben. Aber diese Verwandlung kam, und wie sie kam, darüber wird uns einst eine reichere Ibsenkenntnis aufklären. Die bisher erschienene Briefsammlung sagt uns nämlich allzu wenig. Vor allem spricht sie nicht deutlich genug. Viele werden sie lesen, ohne Ibsen einen Schritt näher zu kommen. Viele haben sie schon so gelesen. Aber sie, die lesen können, was in den Briefen steht, von den sparsamen, aber prägnanten Ausbrüchen des Aufrührers, des Einsamen, bis zu dem rührenden Brief, in dem er dem Onkel dankt, der für Ibsens alten Vater getan hatte, was dieser selbst bei seiner damaligen Armut und von einem übermenschlichen geistigen Kampf in Anspruch genommen, nicht vermochte — sie werden meiner Ahnung folgen können.

Einsam mit der Größe seines Geistes war Henrik Ibsen schon damals, als er in seiner Heimat umherging, ein Literat unter den vielen andern. Der Zweifel umgab ihn, lag nicht nur in seiner eigenen Seele auf der Lauer. Biegsamere Geister als er selbst drangen leichter zum Herzen des Volkes. Gleich Peer Gynt ging er dort herum und erzählte Märchen, an die keiner glauben mochte. Nicht umsonst läßt er Peer Gynt das Gelächter hinter seinem Rücken hören, jenes Gelächter, das nichts Gutes verheißt. Einer der hervorragendsten Männer Norwegens erzählte mir einmal in vollem Ernst, daß es in Henrik Ibsens jüngern Jahren mehr als einen gegeben habe, der Zweifel an seiner Dichtergabe gehegt hätte — auch in seinem intimsten Kreise.

All denen, die Verständnis für die Tragikomödie des Daseins haben, sei dies erzählt. Vor kaum zwei Dezennien, also Mitte der achtziger Jahre, hörte ich diese Worte. Hörte sie von einem Manne, der annahm, daß Ibsen an vielen Stellen überschätzt werde. Schon in den sechziger Jahren hatte Ibsen Norwegen mit Europa vertauscht. Man kann sich nun am Ende vorstellen, wie das Urteil beschaffen war, das den jungen Ibsen umgab, ehe er floh. Einsam mit seinem Genie ging er.

Sicherlich hat er in dieser Periode nach Verständnis gesucht und geschmachtet. Die Schätze seines Herzens erschloß er denen, die ihn hören wollten. Man denke sich Henrik Ibsen allein in einer nordischen Hauptstadt und deren literarischen Kreisen, wohlgemerkt, vor der Zeit, da er zur Berühmtheit gelangt war. Den Ruhm entbehrte er wohl am wenigsten. Aber er entbehrte Verständnis für das, was er sagte und dachte, Menschenherzen, die mit seinem eigenen im gleichen Takt schlagen konnten, eine Umgebung, in der er sich zu Hause fühlte, eine geistige Atmosphäre, die seinem eigenen Geiste wohltat.

Wie hat er nicht in dieser Zeit gelitten! Wie lang sind ihm nicht die Winter geworden, wie verzweifelt die Stunden seiner Einsamkeit! Er hatte sein hartes klares Lächeln. Das muß ihm viel geholfen haben. Doch im Kampf gegen alles und alle lebte er, bestand mitten im Nebel die Schlacht mit dem „Krummen, der mürbe macht". Saß wie der Bär mitten im Kessel, unter dem der Tierbändiger Feuer anfachte. „Da lernte ichs, wie man auf Versfüßen tanzt," sagt er ironisch in einem Gedicht. Und wohl lernte er dies. Doch zähmen ließ sich dieser einsame Mann nicht. Brechen auch nicht.

Während er umherging und nach einem Geist dürstete, der den seinen verstünde, fand er zuweilen Freunde. Und Freunde, wie man sie meist findet, waren ihm nicht genug. In einem ganz kleinen Kreise hörte ich Ibsen im Jahre 1898 sagen: „Freunde hatte ich damals — sozusagen. Aber keinen, der begriff, was ich im tiefsten Innern wollte — nein, so einen hatte ich nicht. Nicht damals." Die Worte wurden mit der leisen Schärfe ausgesprochen, die Henrik Ibsen in Augenblicken der Erregung eigen war.

Dies war ganz natürlich, denn was Henrik Ibsen wollte, war eine neue Kunst, eine neue Zeit, neue Menschen. Es muß Zeiten gegeben haben, da er zweifelte — nicht an der Zukunft, die er am Horizont erblickte, sondern daran, inwiefern er selbst der Mann sei, sie vorzubereiten. Man kann dies aus seiner Dichtung ersehen, die ganz deutlich Spuren dieses Zweifels trägt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß er sich von der Verzweiflung leiten ließ, als er 1860 Norwegen Valet sagte.

Doch wenn dem so war, dann erfuhr Henrik Ibsens Person und ganzes Wesen von diesem Augenblick an eine Verwandlung. Ganz urplötzlich ging diese Verwandlung nicht vor sich, denn einen solchen Um-

schlag kann man nicht datieren. Man kann nur begreifen, daß Ibsen seinem Genius folgte, daß er dies tat mit der unbeweglichen Strenge, deren nur die wenigen Ausnahmemenschen fähig sind. Er konnte es sich nicht länger leisten, Freunde zu haben. Spricht „Wenn wir Toten erwachen" die Wahrheit — und wer zweifelt wohl daran — dann sind ihm große Mächte in den Weg getreten, an denen sein Schicksal ihn zwang, nicht vorbeizugehen, sondern vielleicht Vergessen zu suchen. Auch die Mitteilsamkeit tötete er. Sie stand ihm im Wege, war ihm ein Hindernis. Hart mußte er scheinen und sein. Dem Freundschaftsgenuß des Augenblicks mußte der entsagen, dessen Gedanken im Bunde standen mit heraufdämmernden Zeiten. In einem der merkwürdigen Briefe an Georg Brandes sagt er: „Was ich Ihnen vor allen Dingen wünschen möchte, ist ein richtiger Vollblutegoismus, der für Sie die Triebfeder werden kann, auf eine Weile nur sich und Ihrer Sache Wert und Bedeutung beizumessen und alles andre als nicht existierend zu betrachten."

Es zittert ein Bekenntnis hinter diesen Worten, das Bekenntnis des Einsamen, der es gelernt hatte, daß in der Einsamkeit seine Stärke läge.

Ein Riesenkampf war es, den dieser Mann mit dem Leben ausfocht, und jede Seite seiner Dichtung zeugt davon. Daß Henrik Ibsen die alltägliche Stubenwärme nicht zu schätzen wußte, die, bürgerlich gesprochen, alles ist, kann nicht Wunder nehmen. Wie sollte er das Lauwarme lieben, er, der lodernde Flammen suchte, und der seine Flammen auf den Gipfeln entfachte, wo die Luft kühl und dünn ist.

Das Feuer, das er entfachte, war von andrer Dauer. Es war geschaffen, so zu brennen, daß das Beständige sich aus seiner Asche erhob. Deshalb saß er einsam, fern von seinem Lande, und der Jahre, die vergingen, wurden viele. Wir wissen alle, wie lange er draußen blieb. Wir wissen: als er endlich heimwärts fuhr, hatte er die Werke vollendet, von denen keiner der heut Dichtenden unberührt geblieben ist. Sie gehören zu den Wundern der Dichtung, die die Wechselwirkung zwischen dichterischem Schaffen und Leben aufzeigen. Aus dem Leben hat der Dichter geschöpft, und doch formt die Dichtung das Leben selbst um, drückt dessen Menschen seinen Stempel auf. Von Brand angefangen, war es bei allen Meisterwerken, die ganze Reihe entlang, so geschehen. Zu einer Saga hatte dieses Menschenleben sich gestaltet, einer Saga von ihm, der in Verzweiflung sein Land verließ, sich dorthin zurückgerissen fühlte, als das Alter nahte, und erst wiederkehrte, nachdem er die Welt erobert hatte.

Als er nun heimkam, blickte er auf sein Werk zurück. Er hatte ein Recht darauf. Er sammelte die Fäden seines eigenen Schicksals in seiner Hand, und was der große Baumeister baute, war nicht mehr ein Heim für Menschen. Weiter hinaus schweiften seine Gesichte, tiefer wurde sein

Blick. Zuletzt überschaute er sein eigenes Leben, was er erreicht und was er verloren, und seiner Brust entrang sich derselbe Ruf, der dem sterbenden Kaiser Julian entfuhr: „Schöne Erde! Schönes Erdenleben! O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich!“ Aus der großen Stille heraus, zu der uns sein Finger den Weg weist, sang er in „Wenn wir Toten erwachen“ seinem eigenen Liebestraum den Grabgesang, und dann verstummte er. Weiser und tiefer als die Augen andrer waren die Augen, in die wir da hineinblickten. Was er gelitten hat, wenn er dasaß, an Jahren satt, den Tod erwartend, das kann keiner ermessen. Das Schlimmste und das Beste, was das Leben bietet, hatte er erreicht. Einheitlicher als das Leben irgend eines andern Menschen, den ich näher gesehen, war das seine, wie aus einem einzigen Stück gegossen, an dem eine Riesenhand gearbeitet. Er selbst glich der Dichtung, die er schuf, deren Gedanken sich in einen unlösbaren Zusammenhang verschlangen, den Gerichtstag für das eigene Ich bildend, den Ibsens Dichtung vorstellt. Das schöne Merkmal der Tragik war ihm in Leben und Dichtung aufgeprägt: deshalb wurde er unser Befreier.

Dies war Henrik Ibsen. Und es wird ihm gehen, wie es jedem bedeutenden Manne geht. Von dem Grabhügel, der seinen Staub birgt, wird sich das Bild eines neuen Menschen erheben: Die Lebenden mußten ihn begraben, um ihn recht kennen zu lernen. Aber in noch höherm Grade als sonst wird es ihm so gehen. Denn die Größe trennt im Leben und nähert nach dem Tode. Schon jetzt wird man es besser als früher begreifen, was es zu bedeuten hatte, daß er als ein Fremdling unter vielen umherging, und daß er plötzlich aufleuchten und mitteilsam werden konnte, auch einem verhältnismäßig Unbekannten gegenüber. Man wird verstehen, weshalb er nicht posieren, Reden halten und den Fragen des Tages gegenüber in Feuer geraten konnte. Man wird verstehen, daß gerade in der Bescheidenheit, mit der er kam und ging, etwas von dem lag, was Shakespeare nennt: Jeder Zoll ein König. Wer seine Wärme erfahren hat, vergißt sie niemals. Schlichter in seiner Größe war keiner, auch keiner echter in seiner Sympathie oder seinem Zorn. Es war schön, ihn mit der Jugend plaudern, noch schöner, ihn mit einem Kinde lachen und spielen zu sehen.

Wie eine Saga verstrich sein Leben, habe ich gesagt, und doch beginnt seine Saga eigentlich erst jetzt. Nun fallen die Hüllen, die seine Person den Kurzsichtigen verbargen, und mehr und mehr wird sich offenbaren von dem, was er war. Wie es mit Goethe geschah, so werden die Generationen seinen Worten lauschen, von seinem Leben lernen, lernen, was man jetzt Lebenskunst nennt. Und je mehr er selbst in geistiger Scheu seine Person im Schatten hielt, um so mehr wird man bestrebt sein, sie hervorzuziehen in das Licht des Tages. Der Anfang ist ja schon gemacht. Mehr wird sicherlich folgen. Sie, die ihn geahnt

haben, werden sich dann freuen, daß ihre Ahnung sie Henrik Ibsen nahe geführt; sie, die dies nicht vermochten, werden dann vergessen, daß sie ihn falsch beurteilten. Man wird es sehen, daß seine Muse eine andre war als die, die in den Wolken schwebt.

Eine Sybille war sie, wie Michelangelo sie gebildet hat, mit übermenschlichen Formen, in die Ferne schauendem Blick, gedankenschwerer Stirn und schmerzvoll zusammengepreßtem Mund. Aber neben ihr wird man auch den Mann selbst erblicken, den Menschen. Er soll uns viel lehren, unter anderm, daß die höchste Wärme die ist, welche die große Strenge gebiert. Je weiter er sich in der Zeit von uns entfernt, um so menschlicher und faßlicher werden uns seine Züge. Und man wird sich in spätern Tagen wundern, wie fest das Eis um die Menschenherzen gewesen sein muß, das diese Wärme nicht zu durchdringen vermochte.

Gustaf af Geijerstam

(Aus dem Manuskript übersetzt von Ida Anders)

Einsamer Gang

Was raunst du, Geist des Abends, im Gefild?
Was stob da durch die Luft, so schnell und düster?
Mir ist der Tag zergangen wie ein Bild
Aus Nebelwolken, wie ein Windgeflüster.

Mir ist der Tag zergangen wie der Mut
Zum Blumenpflücken, wie der alte Glaube
An Wunder, an die schwärmerische Glut
Der Liebesträume in der Rosenlaube.

Was raunst du, Geist des Abends, im Gefild?
Du schreckst mich nicht! Laß deine Stimme sinken!
Ich wandre selber wie ein Wolkenbild,
So fromm wie du und auch wie du so wild,
Bereit in meinen Himmeln zu ertrinken.

Hans Bethge

Elektra und Cymbelin

Marien Pospischil in allen Tonarten zu verspotten — es wäre gar zu billig, eben weil sie so sehr dazu herausfordert. Es genügt, die Tatsachen aufzuzählen. Frau Pospischil, die vor zwanzig Jahren wenig und schon vor zehn Jahren nichts mehr für das berliner Theaterwesen bedeutet hat, mustert ein Häuflein ungedienter und abgedienter Schauspieler aus, entwertet sie durch die Hinzuziehung von zwei, drei Talenten vollends und unternimmt es, mit dieser Truppe den Berlinern im Monat Juni zu zeigen, wie die Klassiker der dramatischen Weltliteratur gespielt werden müssen. Zuvor erklärt sie im Lokalanzeiger ihre „Ziele". Dann gibt sie an einem Abend die Elektra des Sophokles und Goethes Iphigenie. „Auch sittliche Menschen haben ihr Gutes. Zwölf machen ein Dutzend. Die Menge tut es." Nachdem man bei Elektren alle seine Sünden abgebüßt hat, überläßt man Iphigenie, Donna Diana, Sappho und Fedora schuldigern Gemütern, sinnt lieber der Wanderung und Wandlung des Elektra-Stoffes nach und wird an den traurigen Anlaß dieser ersprießlichen Beschäftigung erst wieder durch Shakespeares „Cymbelin" erinnert. Seien wir bescheiden und dankbar. Es ist tadelnswert, „Elektra" und „Cymbelin" so schlecht aufzuführen, wie es hier geschah; aber es ist zu loben, daß diese kaum gekannten Dramen überhaupt wieder einmal aufgeführt wurden.

Was ist uns Hekuba und was Elektra, daß wir um sie solln weinen? Bei Aischylos und bei Euripides tritt sie zurück. Bei beiden ist Orest nicht das Werkzeug Elektras, sondern des Gottes. Bei beiden nimmt der Gott die Blutschuld auf sich und entsühnt den Mörder. Bei Euripides werden gar Kastor und Pollux aufgeboten, um als Erscheinungen vom Himmel hoch diesen Verlauf der Angelegenheit anzukündigen. Wie gewöhnlich bei Euripides steht diese Vision im Gegensatz zu dem bürgerlich-rationalistischen Ton des ganzen übrigen Stücks, das hier einen Schuß vom Intrigenstück und, bei aller Totschlägerei, fast einen Anstrich von Gemütlichkeit hat. Elektra ist an einen Landmann verheiratet worden, der sich, aus Ehrfurcht vor dem königlichen Stamm, niemals ihr nähern will. Orest kehrt heim. Euripides hätte es wahrscheinlich für sentimental gehalten, die Geschwister einander so poetisch erkennen zu lassen, wie es bei

Aischylos und Sophokles der Fall ist. Der Erzieher Orests entdeckt recht prosaisch an seinem Zögling eine alte Narbe, und nun kann das Werk beginnen. Während Orest in die Stadt zieht, um Aegisth zu erschlagen, wird Klytaimnestra durch die Lüge aufs Land gelockt: Elektra habe ein Kind geboren. Mutter und Tochter sprechen sich in aller Freundlichkeit aus; die Mutter wird vom Sohn erschlagen, und die Tochter wird den Pylades heiraten. Sie ist uns wirklich gleichgültig. Sie ist uns auch bei Aischylos gleichgültig. Der braucht Elektren vorwiegend dazu, durch ihre Schilderung von Klytaimnestras Greueltaten Orest in den Zustand zu versetzen, in dem es als letzten Sporns zur Tat nur noch des Traums der Mutter bedarf. Als das mordlustige Blut der Mutter in ihm durchschlägt, ist die Tragödie des Bluts besiegelt, deren Held Orestes ist.

Bei Sophokles und bei Hofmannsthal heißt der tragische Held Elektra. Ich will gleich bekennen, daß mir, heute wie vor drei Jahren, das Schicksal der neuen Elektra näher geht, weil es allein ein tragisches Schicksal ist. Die alte Elektra ist eine hohe, helle Rachepriesterin; die neue ist ein dunkelnächtiges Rachetier. Jene brennt, das Rechtsbewußtsein eines ganzen Volkes zu versöhnen; diese brennt, ihren Rachedurst zu löschen. Dort geht es um ein verletztes Ethos; hier geht es um den beleidigten Eros. Soll mich aber ein ganzes Volk und eine ganze Sittlichkeit stärker bewegen als ein Einzelner und sein Sonderunglück, so muß es schon mein eigenes Geschlecht mit seiner und meiner Ethik sein. Es sagt mir nichts, wenn am Schluß der Sophokleischen „Elektra" der Chor, wie von furchtbarem Druck befreit, die „erlösende Tat" begrüßt als „Grundstein zum Haus der Freiheit" des Atridenstamms. Das sagt nur nichts, weil der Atridenstamm, frei oder unfrei, meiner Seele genau so fremd ist, wie mir Elektra bleibt. Ihr Charakter wird, in den Grundlinien von Mythos und Epos vorgeschaffen, in das Drama verflochten und wird unmenschlich gerade dadurch, daß er menschlich gemacht werden soll. Ein Wesen, das gierig nach dem Muttermorde lechzt und unser Mitgefühl dafür beansprucht, kann garnicht unmenschlich genug geschildert werden. Das hat Hofmannsthal begriffen. Seine Elektra steht fast an der Grenze zur Tierheit. Herz und Sinn sind ihr erfüllt und überfüllt von dem einen Gedanken der Rache, der in ihr hundert verschiedene Formen annimmt und in allen Farben schimmert. Unter der Hypnose des

einen Gedankens stöhnt ihr mißhandelter Körper qualvoll auf. Wenn dieser Gedanke ihr Worte eingibt, die nicht mehr von einem menschlichen Wesen zu kommen scheinen, geschieht es wie in einem somnambulen Zustand. Sie starrt ins Jenseits und wird von ihren Schmerzen immer wieder ans Diesseits gemahnt. Dorthin wird sie von einer unsichtbaren Kraft der Liebe zum Vater gezogen; hier muß sie bleiben, bis sein schnöder Mord gerächt ist. Ein Geschöpf, bar aller Menschlichkeit, auf dem nur das hamletische Verhängnis liegt, sich unter den Menschen bewegen und sich ihren hassenswerten Bräuchen fügen zu müssen, bis es seine Aufgabe getan hat. Da Elektra die Strafe am verbrecherischen Paare selbst vollziehen soll, erweist ihr magerer, verdorrter Arm sich als zu schwach: die Glut des mütterlichen Erbes hat seine Kraft verzehrt. Wenn Aegisth und Klytaimnestra aber den Streichen des Orest erlegen sind, darf und muß Elektra zusammenbrechen unter der Last des großen Glücks, ihre Bestimmung erfüllt zu haben. Mit einem Prankenschlag hat der Tod, der von allem Anfang an vor dem verderbenumbrausten Pelopidenhause gelauert und sich gespenstig hoch und höher gereckt hat, drei Opfer auf einmal getroffen. „Es ist der Weg des Todes, den wir treten.“ Mir bedeutet dieser neue Totentanz um so viel mehr als die Tragödie des Sophokles, wie mir Goethes Iphigenie mehr bedeutet als die Euripideische Vorgängerin. Sophokles ist unermeßlich viel größer, aber Hofmannsthal ist mein Bruder . . .

Shakespeares „Cymbelin“ ist seit vierzehn Jahren nicht in Berlin gegeben worden. Als das Märchen zum letzten Mal im Schauspielhaus auf seine Lebensfähigkeit geprüft wurde, hieß es „Imogen“ und blieb auch unter diesem Titel wirkungslos. Das ist kein Wunder. Die Erfindung ist unwahrscheinlich, die Entwicklung zerfahren, und wie zum Schluß die Verwicklungen gelöst werden, darüber würde jeder unsrer Bühnenhandwerker, wenn er das Stück kennen lernte, verächtlich die Nase rümpfen. Die Königin läßt vom Sterbebett aus melden, was alles sie durch ihre intrigante Eitelkeit angerichtet hat; Jachimo bekennt sich des Betruges schuldig; Postumus klagt sich heftig des Mords an seiner fälschlich verleumdeten Gattin an; diese gibt schleunigst zu erkennen, daß sie noch lebt; Bellarius gesteht nicht nur, daß einer seiner Pflegesöhne den als Postumus verkleideten Prinzen Cloten erschlagen habe, sondern auch, daß beide Pflegesöhne rechte Söhne

des Königs Cymbelin seien. Alle haben alle andern belogen und betrogen, sind dadurch nicht schlechter geworden und reichen sich jetzt verstehend und verzeihend die Hände. „Wer deutet mir die buntverworrene Welt!"

Georg Brandes, der zuerst Shakespeares Leben aus seinen Werken erklärt hat, hat als Erster auch diese buntverworrene Welt gedeutet. Der Dichter habe sich nicht mehr in seiner Seele gedrungen gefühlt, alle Dramen des Lebens in allgemeine Vernichtung, in Weltuntergang ausmünden zu lassen, oder gar die Lebenstragödie mit durchgeführter Verhöhnung und allgemeiner Verfluchung der Menschheit zu durchsäuern. Es lebt in ihm jetzt etwas von der Milde der Ermüdung. Er hat keine Lust mehr, der barschen Wirklichkeit des Lebens in die Augen zu sehen; es erheitert ihn, zu träumen. Und er träumt sich aufs Land, in das Idyll, in die Waldeinsamkeit. Sie ist ihm ein Einziges, die Freistätte. Sie bedeutet ihm die reine Atmosphäre, das Heim der Seelengesundheit, das Krongut der wirklichen Unschuld, der Zufluchtsort für den, der die Seuche der Lüge und Falschheit flieht, die an Höfen und in Städten wütet. Er träumt von einer Vergeltung, von einem Ausrotten der Schlimmsten, ferner davon, Gnade für Recht ergehen zu lassen, wenn es sich um die Bestrafung oder Begnadigung gewisser schädlicher Tiere in Menschengestalt handelt, und von der Möglichkeit, eine kleine Gruppe wertvoller Wesen übrig zu behalten, die weder durch die Irrtümer, die sie in der Leidenschaft begangen haben, noch durch die Unwahrheiten und Gewalttätigkeiten, die sie sich zu ihrer Selbstverteidigung erlaubt haben, unsrer Sympathie unwürdig werden. Es ist noch wert, auf der Erde zu leben, solange es dort Frauen wie Imogen gibt — von der Seelengesundheit, die durch nichts erschüttert wird, der Kraft, die sich durch nichts brechen läßt, der Treue, die alle Prüfungen besteht, der Nachsicht, die nie erschlafft, des Verstandes, der niemals durch Nebel verdunkelt wird, der Liebe, die niemals nachläßt, der Begeisterung, die nie stumpf wird — solange es solche Frauen wie Imogen und Männer wie ihre Brüder gibt. Zwar ist jene ein Ideal, während diese beiden Märchengestalten sind. Aber die Poesie fordert ihr Dasein als Bedingung.

Wem Brandes so das Gefühl für die Stimmung „Cymbelins" geweckt hat, der wird sich nicht mehr sonderlich um dramaturgische

Fehler kümmern, sondern aus dem Buch holen, was die Bühne versagt oder vorsichtiger: diesmal versagt hat. Denn es ist noch garnicht ausgemacht, ob nicht die Fülle von vollwertigen Shakespeareschen Charakterbildern bloß ebenbürtig nachgeschaffen zu werden brauchte, um für die morsche Fabel zu entschädigen. Ich gebe den König Cymbelin preis, der eine schlechte Verwinzigung des Lear ist. Aber schon im Bilde der Königin wimmelt es von Feinheiten, und, abgesehen von ein paar glücklichen Nebenfiguren, hat das Stück ein Quartett von Gestalten aufzuweisen, die das Genie ihres Schöpfers laut bezeugen. Dazu rechne ich auch — entgegen der landläufigen Meinung, der sich, merkwürdig genug, sogar Brandes anschließt — den Postumus. Es ist nämlich kein Fehler, sondern ein Vorzug, daß das kein Ideal von Mannestum, daß das ein Mensch mit seinem Widerspruch ist. Hebbels Gyges hat ein paar Blutstropfen von ihm, und wie Rhodopen dieses Relief das angemessenste ist, so wäre es schrecklich für den Tugendspiegel Imogen, einen Tugendspiegel zum Mann zu haben. Bis hierhin war die Falstafftruppe des sommerlichen Berliner Theaters ohnmächtig oder allenfalls mittelmäßig. Der cretinierte und patriotische Prinz Cloten hatte schon Physiognomie, wenn sich der Darsteller auch die Sache ein bißchen zu leicht machte und der schnellern Wirkung zuliebe manchen Übergang verwischte. So hoch er über den andern stand, so hoch stand wieder über ihm der Jachimo des Herrn Paul Wegener. Diesen Namen wird man sich merken müssen. Das wußte man beim ersten Wort und bei der ersten Bewegung des neuen Mannes. Er wird wahrscheinlich unter Schauspielern nicht so weit herausragen, wie unter Dilettanten und Provinzialen. Aber er wird, ohne im entferntesten schön zu sein und ohne ein besonders klangvolles Organ zu haben, jederzeit Blick und Ohr auf sich lenken. Nach dem ersten Eindruck erscheint er, äußerlich und innerlich, wie eine Mischung von Rittner und Moissi: wuchtig und flackernd zugleich. Ohne heldischen Glanz, aber von einer packenden Vehemenz des Ausdrucks. Wie dieser überlegen blasierte römische Edelmann mit Postumus wettete, Imogen zu überrumpeln suchte, Imogens Schlaf belauschte und über Postumus triumphierte, das vereinigte und steigerte Herr Wegener zu einer Leistung, deren sich ein Großer nicht zu schämen brauchte. Die Besonderheit und den Umfang seines Talents wird dieser draufgängerische Charakteristiker noch zu erweisen haben. Das Talent selbst hat er sieghaft erwiesen.

Rittner und die Lehmann

In einem mehr als zehnjährigen Zusammenarbeiten ist die Kunst Rudolf Rittners und der Else Lehmann für den Zuschauer so eng zusammengewachsen, daß eine gemeinschaftliche Betrachtung der beiden nahe genug zu liegen scheint. Ihre Zusammenarbeit ist es in erster Linie, die dem Brahmschen Ensemble seine Physiognomie und seine theatergeschichtliche Bedeutung gegeben hat. Ihre beiden Gestalten sind es, an die man fast gleichzeitig denkt, wenn von dem naturalistischen Schauspielstil Berlins die Rede ist. Dies alles würde indes noch nicht dazu berechtigen, einem Künstler sein höchstes Recht, die absolut vergleichslose Betrachtung seiner selbständigen Eigenart, durch solche Kombinierung zu verkümmern, wenn nicht Gründe innerlicher Art dafür sprächen, wenn es mir nicht schiene, als ob der tiefste Grundzug seiner und ihrer Kunst in dem Gemeinsamen beider Künstler, und die feinsten Besonderheiten seiner und ihrer Natur gerade an dem Unterschiede dieser beiden Menschen am sichersten zu erkennen wären.

Rudolf Rittner und Else Lehmann sind das schauspielerische Äquivalent des jungdeutschen Naturalismus, wie er um 1890 die deutsche Literatur revolutionierte, nur daß die literarische Bewegung selbst in ihrem stärksten Vertreter, in Hauptmann, vielleicht keinen Künstler von so elementarer, durchgreifender Gewalt gehabt hat, wie diese beiden Schauspieler. So ist Ludwig Devrient vielleicht der größte Artist der deutschen Romantik gewesen. So ist Josef Kainz wohl wie der früheste, so der stärkste Vertreter dessen, was man heute Neuromantik nennt. Indessen unser sprachliches Ausdrucksvermögen, das sich so viel mehr zur Darstellung literarischer Phänomene eignet als zur Begründung der Körperkunst des Schauspielers, läßt uns die an sich vielleicht als stärker empfundene schauspielerische Leistung doch erst durch das Gleichnis der blutsverwandten Dichtung recht begreifen. So kann man mit einigem Sinn behaupten, daß Rudolf Rittner der Schauspieler Hauptmanns ist. Sein äußerer Sieg, sein inneres Wachstum gehen der literarischen Bewegung völlig parallel, und ganz denselben Weg ist mit einem geringen zeitlichen Vorsprung Else Lehmann gegangen. Beide haben zunächst eine kurze Zeit voller Enttäuschungen und Mißerfolge. Das Neue und Eigene ihrer Natur wird vorläufig nur als krasse Unmöglichkeit innerhalb der alten, manierlich glatten Schauspielkunst empfunden, wie sie im besten Einvernehmen mit dem leblosen, gekünstelten Gesellschaftsstück der Deutsch-Franzosen die Bühne beherrschte. Sodann erfolgen noch innerhalb des alten Repertoires ihre ersten Siege, weil die unverstellte Natur, mit der sie die Schatten der Konversationsstücke belebten, bei Kritik und Publikum bereits auf gleichgestimmte Seelen traf. Ihre Stellung in der Theatergeschichte und das ungehemmte volle Aufblühen ihrer Kunst wird aber

erst in dem Moment gesichert, wo die Geister ihres Schlages in der Literatur mächtig wurden, wo Else Lehmann in „Vor Sonnenaufgang", Rittner in den „Webern" triumphierte, wo die erst mißachteten und dann bestaunten Außenseiter der alten Kunst die eigentlichen Stützen des jungdeutschen Repertoires und damit Beispiel und Muster des naturalistischen Stils der Schauspielkunst wurden. Selten lassen sich zwei, in verschiedenen Formen mächtige Künstler so sehr als gleichen Bluts und gleicher Sendung erkennen wie Gerhart Hauptmann und Rudolf Rittner. Aber auch die Kraft der Else Lehmann liegt in annähernd der gleichen Sphäre. Der im Sinne Hauptmanns begriffene Ibsen der Gesellschaftsstücke, die kleinern Mitstrebenden Hauptmanns und Hauptmann selbst sind fast ausschließlich die Autoren gewesen, die Else Lehmann und Rudolf Rittner den Stoff zu ihren größten Werken geliefert haben. Der Stil dieses Dichters und seiner Schauspiele ist mehr als im äußern Sinne der „Naturalismus". Was sich formal als sorgfältige Wirklichkeitstreue, als eng gebundene Erdennähe äußert, das ist seinem innern Wesen nach ein Lebensstil, der eine haltlos hingegebene Liebe zu den Dingen, ein tiefes Gebundensein in der Welt, ein demütiges Versenken in eine höhere Macht bedeutet. Die Slaven, die nicht im Überwinden, sondern im Ertragen, nicht in der freien Beherrschung, sondern im demütigen Dienst des Lebens groß sind, sie sind die eigentlichen Erfinder und Meister des naturalistischen Stils, und es scheint mir noch viel zu wenig beachtet, daß Gerhart Hauptmann ganz und gar das Leben eines deutschen Stammes ausdrückt, der in sehr hohem Grade slavisches Blut in sich aufgenommen hat. Rittner ist ein Landsmann Hauptmanns; die in Berlin gebürtige Else Lehmann ist ihrer Abstammung nach eine halbe Polin. Und nun scheint mir: diese beiden Menschen treten zwar mit ihrer breiten, üppig blühenden Bauernkraft die Erde, mit einer Kraft' die wir versucht sind, germanisch zu nennen, und die doch nur das allgemein gesunde Menschenteil der beiden darstellt; ihre tief gemeinsame Eigenart aber, die Basis all ihrer künstlerischen Besonderheiten, ward die slavische Mischung der Kräfte in ihrer Natur. Sie haben nicht den stolzen Geistesflug oder das selige Träumerlachen, mit denen germanische Künstler die Wirklichkeit überwinden, nicht den Furor wilder und erlesener Sinnlichkeiten, mit denen der Romane die Natur hinter sich zu lassen scheint. Eine inbrünstige Hingabe an das Wirkliche, eine rührend treue Liebe zur Natur, zu der Natur, wie wir sie alltäglich als strengen Herrn in und über uns fühlen — solch Dienen und Gehorchen und Ergebensein macht die Kunst der Else Lehmann und Rudolf Rittners so ergreifend und so stark. Und in diesem Engangeschmiegtsein an die Übermacht der realen Welt liegen auch die Grenzen der beiden. Unmächtig ist ihre Kunst, wo nicht Dienst, sondern Beherrschung der Natur verlangt wird, wo intellektuelle oder phantastische Kräfte die Wirklichkeit

stilisieren sollen. Else Lehmann zwar hat sich mit weiblicher Instinktsicherheit bisher kaum je aus jenem Kreise herausgewagt, in dem sie unbedingt Meisterin ist. Rittners aktiveres Temperament hingegen hat sich zuweilen an Aufgaben versucht, deren Mißlingen für die Erkenntnis seines Wesens höchst aufschlußreich ist. Wenn z. B. für alle Hebbelfreunde sein „Meister Anton" mit der gebeugten Hobelbankhaltung und der stoßweis-hastenden Sprache eine Unmöglichkeit ist, so liegt es gewiß nicht daran, daß dem Schöpfer des Fuhrmann Henschel die in dieser Gestalt niedergelegten Gefühlswerte verschlossen sind; aber jene trotzig intellektuelle Macht, mit der dieser Handwerker das Leben meistert, jene philosophische Bewußtheit, die ihm die ganz aufrechte, echt Hebbelsche Haltung gibt, die ihn bis zum letzten Augenblick als den harten Herrn und Gebieter des Wirklichen erscheinen läßt — sie liegen Rittner fern und so wird ihm eine Hebbelsche Kämpfergestalt zu einem dumpf ringenden Dostojewskischen Leidensmenschen. Oder wenn Rittner im „Schleier der Beatrice" bei der Darstellung des problematischen Poeten so völlig versagte, so lag es wieder nicht an seiner Unfähigkeit, sich in Seelenzustände dieser Art einzufühlen: er hatte nicht lange zuvor das Gegenteil bewiesen durch die prachtvoll ingrimmige Art, mit der er, ernstes Verstehen bezeugend, den nervösen Artisten in Schnitzlers „Literatur" verkörperte. Was ihn in jenem Renaissance-Stück lähmte und verwirrte, war der phantastische Hochflug, in dem Handlung und Sprache sich vom Wirklichen abzulösen strebten. Rittner ist ein Bauernsproß, und als der Erde treuester Sohn nur dort mächtig, wo er Wirkliches mit beiden Fäusten anpacken und Menschenbilder, deren Gang und Rede ihm natürlich und vertraut scheint, mit der inbrünstigen Leidenschaft seiner Bauernseele beleben kann. Diese Grundbedingung des Schaffens scheint mir Else Lehmann mit ihrem Partner noch völlig gemein zu haben. Mit dem eigentlichen Gestaltungswerk aber beginnen sich zwischen der Kunst Rittners und der Kunst der Lehmann Unterschiede zu melden, die über die notwendige Differenz männlicher und weiblicher Art doch noch hinausgehen.

Else Lehmann ist die einfachere, gesundere, vielleicht auch reichere Natur: man kann kaum sagen, was für eine Art von Weib sie darstellt, denn es ist stets, als ob sie „das Weib an sich" gestaltet. Wohl sind ihr die besondern psychischen Raffinements gewisser Frauentypen, die sich die Gegenwart geschaffen hat, unzugänglich. Wohl vermag ihr göttlich starkes Plebejertum ebensowenig elegisch schlanke Mädchenart wie die überlegen sichere Weise der Weltdame zu geben. Aber in dem Kreise, der übrig bleibt, in dem das Weib dasteht als Lebenskämpferin, als Geliebte, als Gattin und als Mutter, da schafft ihre Kunst aus solcher tiefen Empfindung, daß Gebilde von mehr als wirklicher Wahrheit entstehen, Frauengestalten, die wie große Typen weiblichen Menschentums in unserm Gedächtnis bleiben. Was in diesem überreich quellenden

Leben mit seinem pflanzenhaft glücklichen Lächeln und seinem tierwild gellenden Schmerzschrei als das spezifisch Weibliche erscheint, das ist die tiefe Mütterlichkeit, die sich im Zucken dieser starken Lippen, im Tasten dieser festen Hände nicht weniger ausspricht, als in der schwellenden Weichheit, der sorgenvoll zitternden Schwere ihrer Stimme. Es ist immer irgend ein Ausdruck von Muttergefühl, der die größten Momente ihrer Kunst so unvergeßlich macht. Ob sie als einfältig gescheute Gina mit derbgesundem Hausfraueninstinkt sich um ihr Glück wehrt, oder als Mutter Wolfen mit selig sicherer Spitzbüberei für das Ihre sorgt; ob sie als Schnitzlersche Schauspielerin der Sehnsucht nach dem ungeborenen Kinde einen unsagbar erschütternden, stillen und reinen Ausdruck leiht oder durch die nie verklingenden Verzweiflungslaute einer Mutter uns hindert, ein peinliches Stück von Dreyer so schnell zu vergessen, wie wir wohl möchten: immer ist es das Licht der Mutterschaft, das die derben Erdenkinder ihrer Kunst mit einer Gloriole von hingebender Größe umleuchtet.

In so ungebrochnem Licht strahlt Rudolf Rittners Kunst keineswegs. Er ist viel eher eine problematische Natur, und da erst der Bruch der allen gemeinsamen Instinkte den besondern „Charakter" gibt, so ist er in seinen Gestalten doch viel individueller als die Lehmann und nicht etwa bloß ein grandioser Verkörperer des Typus „Mann". Ein männlicherer Schauspieler als er ist nicht leicht zu denken, aber durch seine feste bauernzähe, gefühlstreue Mannheit geht ein Riß: in seiner viel bewußtern Natur ist der „Naturalismus" zu einem gefährlichen Problem geworden, indem er als einfaches, folgsames Geführtsein vom Leben sich gegen die Kunst überhaupt, als gegen eine willkürliche Herrschgewalt über das Leben, ein fast lästerliches Spiel wendet. Rittner ist ein Schauspieler, der das Komödiespielen im Grunde verachtet; er ist, wie sein Wolfnarr, der Trutzbauer, der, zum Gaukler geworden, mit Neid und Scham und Sehnsucht auf die sichere, ehrbare, körnertragende Heimatscholle zurückblickt. Deshalb kommt ein Zug bitterer höhnischer Wildheit in seine Kunst, die halbbewußt eine naturalistische Propaganda, eine haßvolle Bekämpfung alles blos Scheinenden betreibt. „Das Embryo eines modernen Stimmungsmenschen" nennt Halbe seinen „Hans", mit dem Rittner den größten Erfolg seiner Jugendepoche errang. Solch Embryo ist in der schwerblütig starken Bauernart Rittners wirklich beschlossen, denn dieser eine Riß zwischen Schein und Wirklichkeit bildet den Keim, aus dem alle Zerklüftungen moderner „problematischer Naturen" sprießen mögen. Während deshalb das heiter ruhende Rund von Else Lehmanns Gesicht dem unbewegten Spiegel gleicht, der den Inhalt erst von der Stunde empfängt, der vom Bilde des Vorüberziehenden ein sonnenhaft helles oder fahlgrau stürmendes Gepräge aufnimmt, steht in einer Falte von Nase zu Mund ein bitterer Gram in Rudolf Rittners

Gesicht festgegraben. Und dem Zucken dieser Falte entspricht die nervös vibrierende Art, in der sein völlig dialektbeherrschtes Organ mit grell verteilten Accenten Worte und Sätze herausschleudert. (Die ziemlich reine Sprache der Lehmann nimmt Rhythmus und Tempo nur von der Stunde, in der ihre Gestalt eben lebt.) Seine Gesten sind nicht groß an Zahl und wiederholen sich oft — keine öfter und ausdrucksvoller als die Bewegung, mit der die Kante der Hand sich gegen beide Augen preßt, wie um einen Schmerz aus der Stirnhöhle zu reiben. Ein Ton von großer Erbitterung, melancholisch und gereizt zugleich, geht mit prachtvoll dunkelm Glanz durch Rittners Kunst: er dröhnt voll zitternder Empörung im Weberlied des Jägermoritz, er schwillt an zum Liede vom brennenden Menschenleid, wenn er vor uns den Untergang eines Hauptmannmenschen lebt, wie er als Henschel Wilhelm in Dumpfheit erstickt, als Florian Geyer in trauriger Schönheit verblutet. Aber dieser Ton kann auch jäh umschlagen in einen Humor, der gerade um seines leis schmerzlichen Untertons willen so wundersam echt ist. Er gibt den unvergeßlichen sentimentalen Strolch und Tantenmörder Grain im „Grünen Kakadu", den despotischen Kesselflicker Jau, den biedern Dienstmann Loeffler mit einer Mischung leicht bitterer Ironie und tief gütigen Mitgefühls, der die menschlich reichste und reinste Heiterkeit entströmt, die zu denken ist. Die Wurzel aber seiner Ironie wie seiner Teilnahme bleibt auch hier die Stimmung des Naturalisten, der arme Erdenkinder nach irgend einem wirklichkeitslosen, schönen Schein haschen sieht.

Ich habe schon darauf hingewiesen, wie jene innige Vermählung mit dem Wirklichen, die der Kunst dieser Zwei solche Intensität und Gefühlsstärke gibt, ihnen zugleich Grenzen setzt. Mit dem Wirklichkeit meisternden Gedanken oder Traum fehlt ihnen natürlich auch die Geste, der Ton, der ins Überirdische verwiese, der diese außerordentlichen Menschendarsteller für die Werke stark stilisierender Sprachkünstler tüchtig machte. Allzu irdisch ist ihrer Stimme Klang, allzu staubgefesselt, zimmergewohnt ihre Bewegung für die Welt Medeens und Genovevas, Golos und Jasons. Trotzdem kann es ein schöner und großer Tag sein, wenn Rittner, wie uns versprochen ist, und die Lehmann, wie wir einmal wünschen wollen, Shakespeare spielen. Wohl umfaßt ihre Kunst diesen Größten nicht; aber seine Kunst umfast ganz die ihre. In seinem Hause sind aller echten Kunst Wohnungen. Der Naturalist wird ihn gewiß nicht erschöpfen. Aber in einen Teil des Weltphänomens Shakespeare wird die leidenschaftliche Wahrhaftigkeit dieser Künstler eindringen — zu vielleicht noch nie vorher erreichten Tiefen! Denn das gilt es, zum Schluß zu betonen: so leicht erkennbar die Grenzen des Naturalismus sind — innerhalb dieses Gebiets kann niemand zu größern Tiefen gestiegen, zu lauterer, weiter gültigen Wahrheiten gelangt sein als Rudolf Rittner und Else Lehmann. Julius Bab

Hanns Sachsens Fastnachtsspiele

Als Hanns Sachs seine ersten Fastnachtsspiele schrieb, reizten ihn wohl besonders zwei Gründe, und ich glaube vornehmlich der: den Herren Meistersingern zu zeigen, daß solche Spiele nicht besser und gehaltvoller würden, wenn die Zoten und Witze durch Zunftdichter wie Hanns Rosenblüt, den Schnepperer Kunz Has, oder Hanns Folz, den Barbier, in schlechte Verse und Reime gesetzt wurden.

Und der andre Grund war wohl der, sich selbst ein dichterisches Verlangen zu erfüllen, das schon längst zum Lichte drängte: dramatisch zu gestalten. So wurden seine Fastnachtsspiele, die, wie die andern, zuerst in den Häusern von herumziehenden Gesellen dargestellt wurden.

So schuf er seine Komödien und Tragödien. Aber in den Fastnachtsspielen, die in sich immer geschlossener, immer vollkommener und dramatischer wurden, errang er seine größte Meisterschaft.

Wie zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts der Magister Ambrosius Metzger ihn aus der Meistersingerzunft heraushob und als den großen Sänger, als großen Dichter und Erzähler pries:

„daß man getadelt Homeri Gedicht,
der seines Gleichen gehabt hat nicht
was g'schicht und tut geschehen.
Hanns Sachsen den berühmten Mann,
dem es nie keiner gleich getan,
sein Kunst tut aller Meister Kunst verdrängen."

.... so wagte es Goethe, ihn nach langer Zeit zum ersten Male wieder, im Liebhabertheater zu Weimar, mit dem Spiele „Das Narrenschneiden" auf die Bühne zu bringen und seine dramatische Bedeutung so durch die Tat zu betonen. —

Alles, was Hanns Sachs an dramatischen Spielen vorfand, war minderwertig, und doch verstand er es, ohne dem Volke langweilig zu werden, ohne die Fastnachtsfröhlichkeit abzutöten, schon in seinen ersten Fastnachtsspielen zu zeigen, daß ein Dichter sprach.

Er besserte allmählich — und schulte sich so selbst. Indem er den Geschmack des Volkes, das nichts von dramatischem Aufbau einer Handlung wußte, verfeinerte, kam er selbst zu immer tieferm Eindringen in die Forderungen des Dramas.

Hanns Sachs gab bewußt und unbewußt dem Volke das Beste. Allmählich gewöhnte er es an feinere Kost, er war Kultur-Theater-Direktor, wie wir ihn nicht besser denken können. Natürlich entzog er dem Volke nicht, gleich einem prüden Sittlichkeitsapostel, sofort alles Derbe und Erotische aus dem Schauspiel. Er ging langsam zu Werke, und doch waren seine dramatischen Dichtungen so, daß wir die meisten heute ruhig mit „gebührender Vorsicht vor unsern Sittlichkeitskongressen

und Censoren" wieder hervorsuchen dürften, obwohl ja unsere „sittenreinere" Zeit gegen das Jahrhundert Hanns Sachsens die bunte Lügentünche und Schminke eines kranken Anstands „voraus" hat.

Bevor ihn ein Goethe als bühnenfähig erkannte, fanden außer in Nürnberg auch anderswo Aufführungen seiner Schauspiele statt.

Man weiß neben andern von Darstellungen in der Pfarrschule von St. Peter in München, in Frankfurt und einigen andern Orten. Und in Dresden wurde Hanns Sachs sogar zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts „hoffähig".

Während anfangs noch Gesellen der Zünfte und Gilden seine Spiele aufführten, schulte Hanns Sachs sich selbst später eine Truppe, durch die er nun die Komödien darstellen ließ. Er war Direktor und Regisseur, ja oft Schauspieler zu gleicher Zeit und zeigte wahrlich keine schlechte Begabung; das sagen seine szenischen und darstellerischen Bemerkungen, die man bis dahin selten in älteren Stücken findet. Die Handlung in seinen dramatischen Werken war einfach, schlicht und ohne viel Beiwerk, und die Titel verraten meist schon den behandelten Gedanken. Was aber hauptsächlich die Fastnachtsspiele und Schwänke so anziehend machte und macht, das ist der köstliche Humor des Dichters, mit dem er ernste und komische Situationen umkleidet. Ja, oft überwand dieser Humor sogar die ernste Absicht des Stückes und machte ein trauriges Spiel zu einem fröhlichen, so sagt er einmal selbst im Titel: eine artliche Komödie die sich fast vergleicht einer Tragödie sehr traurig bis zu dem End das es sich erst zu Freuden wendt!

Daß oft epische Breite in die Spiele hineinklang, rechne ich dem Dichter keinesfalls zum Vorwurf oder wie es gar geschah, als Fehler an. Ich möchte dies nicht einmal als besonders überwiegende und vorherrschende Eigenschaft seiner dichterischen Begabung bezeichnen. Nein, dies entsprach dem Verlangen der Zeit, in der — bei dem überall neu aufblühenden Leben, den vielen Erfindungen und Änderungen begreifliche — Wiß- und Lernbegierde stets vorhanden war. Dieser Forderung genügte Hanns Sachs, der nie neben seinem dichterischen Verlangen vergaß, daß er dazu berufen war, dem Volke ein Bildner und Lehrer zu sein.

Das merkte wohl auch der hochweise Rat, der sein Zensurrecht nur noch aus politischer Vorsicht zuweilen geltend machte, aber sonst gerne sah, daß Hanns Sachs die verrotteten Fastnachtssitten durch seine weltklugen, aus dem Leben geschöpften Spiele besserte, und der deshalb dem Meister bereitwilligst Erlaubnis zur Aufführung in der Marthakirche, dem Dominikanerkloster, später in Gast- und Privathäusern gab. War es doch nicht allzulange her, daß der Rat strenge Maßregeln gegen die unkeuschen und lasterhaften Fastnachtsspiele erlassen mußte.

Hanns Sachs war in der äußern Handlung seiner Spiele vorzüglich Naturalist.

Er, der stolz und stark, mit lachendem Ernst auf dem Felsen seiner verständigen Kraft und seines ruhigen, ehrlichen Könnens stand, griff mit fester und sicherer Hand in das wogende Leben. Aber er gab nicht, wie viele unsrer heutigen Pseudodramatiker und Modernen, nur eine saft- und kraftlose Milieulimonade — er schilderte nicht nur: „und wo ihrs packt, da ist es interessant,“ mit Witz, billigem Spott und den Alltagskonflikten nein, er dichtete aus dem Leben heraus und trug Leben in seine Dichtung — das heißt Dramen schaffen . . .

. . . Er schrieb nicht nur Theaterstückchen, die das Publikum auf eine Stunde unterhielten, sondern die länger zu denken gaben.

Ohne die Zensur fürchten zu müssen, durfte er den lieben Gott, den Teufel, Pfaffen und Erzengel auf die Bühne bringen. Märchen, Historie und Satire über den Alltag und seine Torheiten wechselten in seinen Spielen ab.

Da schrieb er Ernstes und Heiteres, über treue und närrische Liebe — von Frau Venus Hofgesind — von dem Bauernknecht, der zwei Frauen haben wollte, von der listigen Buhlerin, von der Liebe Streit, von der verschlagenen Kupplerin und dem Domherrn; schrieb das „heiß Eisen“ — das vor einiger Zeit, unter andern Spielen von einer nürnberger Truppe nicht allzugut gegeben, wieder über ein paar Bühnen ging — dies Stücklein, in dem die eifersüchtige Ehefrau den Gatten durch das Gottesgericht: das brennende Eisen in der Hand zu tragen, der Untreue überführen will und dann selbst, durch die Schlauheit des Mannes ertappt, einige Dutzend Liebhaber eingesteht; schrieb noch manch artige Stücklein, über die Liebe, über die schlechten Weiber — vom liederlichen Mann mit dem mürrischen jungen Weib — und von der kuppelnden Schwiegermutter.

Da sind satirische Schwänke vom „schwangeren Bauern“, dem Geizhals, der durch die falsche Furcht, schwanger zu sein, kuriert wird — und in der Angst, gebären zu müssen, seinen Geiz vergißt.

Und von seiner dichterischen Phantasie und dem wirklichen Erfassen edelster dramatischer Kunst sagen die allegorischen Spiele „Frau Wahrheit will niemand beherbergen“, sein „Kampf zwischen Frau Armut und Frau Glück“ u. a., in denen er Begriffe gestaltet und zum Leben weckt.

Er war für seine Zeit ein Schatzgräber, er schöpfte aus der Bibel, den alten deutschen Ritterromanen, Reisebeschreibungen und mancher Chronik. Er kannte Ovid, Livius und Boccaccio, kannte eine Menge humanistischer und wissenschaftlicher Werke und die Kirchengeschichte des Eusebius.

Er machte das Volk in Tragödien und Komödien mit den biblischen Geschichten und den Sagen des Altertums bekannt, brachte ihm wieder den hörnernen Siegfried und das Märchen vom Paradies und den ungleichen Kindern Evä, erzählte in ihnen von Charon und den abge-

schiedenen Geistern, von Fortunatus und dem Wunschhütlein und brachte die Schwänke Eulenspiegels auf die Bühne, er war Schilderer des Bauernlebens in der „Rockenstube", dem „Nasentanz" und manch andern köstlichen Spielen.

Die Fastnachtsschwänke aber waren sicherlich das Beste seiner dramatischen Dichtungen, denn darin konnte er sich genügen, seiner Lust und Laune, konnte selbst schaffen ohne Vorlage und gegebenen Stoff, und in ihrer Kürze und der für seine Zeit staunenswerten, treffsichern dramatischen Entwicklung ist er kaum erreicht.

Hanns Sachs gab in „Schlagern", um ein billiges aber leicht verstandenes Wort zu gebrauchen, das, was er wollte — trotz seiner so getadelten, zeitnotwendigen Epik: er grübelte nicht, rührte keinen Brei und machte keine Aktfüllungen.

So erregte er das Interesse seiner Zuhörer und schlug nicht das Beste für den Dichter — die Phantasie — im voraus tot.

So gab er in seinem langen Leben — er wurde 81 Jahre alt — von frühester Jugend bis zu den letzten Lebenstagen seinen Zeitgenossen aus seinem reichen Dichterschatz Werke in Hülle und Fülle — zählte er selbst doch nicht weniger als 6000 Gedichte und Lieder (mit den Meisterliedern) — über 200 Tragödien, Komödien und Fastnachtsspiele und 7 Prosadialoge (die er mit eigener Hand in 34 großen Bänden niederschrieb, von denen heute noch 20 erhalten sind). Sicherlich neben dem Wert eine reiche Ausbeute seines Schaffens.

Da fand ich fröhlicher Comödi
Und dergleich trauriger Tragödi
Auch kurzweiliger Spiel gesundert
Gerade achte und zweihundert,
Der man den meisten Teil auch hat
Gespielt in Nüremberg der Stadt,
Auch andern Städten nah und weit . .
. . . Auch köstlicher Sprüche mancherlei
Aus der verblümten Poetrei,
Auch mancherlei Fabeln und Schwänk,
Lächerlich Possen, seltsam Ränk
Doch nit zu grob und unverschämt.
Davon man Freud und Kurzweil nehmt.
Dieser Gedicht ich allerhand
Tausend und sieben hundert fand . . .

Hanns Holzschuher

Aus der Monographie: Hanns Sachs in seiner Bedeutung für unsre Zeit, die dieser Tage in der Sammlung „Die Literatur" bei Bard, Marquardt & Co. erscheint.

Sommeroper

Getreu der Sitte, fahren die Sommerbühnen fort, alle die „großen" und „komischen" Opern aufzuführen, die unser bewundernswert regungsloses Königliches Opernhaus in mehr oder minder glänzenden Blechbüchsen den ganzen Winter über konserviert hat und schon viele, viele Winter vorher. Opern zumeist, die einen wie hohle Totenschädel stumm, starr und verständnislos angrinsen, wenn man aus ihrem Munde melodische Worte vom unwandelbar Ewigen, Wahrhaftigen, Tröstenden, Erschütternden im Menschenleben zu hören erwartet. So starke melodische Worte etwa, wie sie auf der einzigen (von etwas Größerm als vom Staat autorisierten) „Hochschule für Musik" — König Davids Schule und Homers heißt das, des Aeschylos und Sophokles, Bachs, Beethovens und Wagners — gelehrt und gesungen worden von Männern, denen die Kunst nicht Selbstzweck war, sondern ein Mittel zur edelsten Betätigung ihres Lebens: erhabene und liebliche Wundergesänge, die „die bösen Geister bannen". Was wird dagegen in typischen Opern gesungen? Rollende Koloraturen auf einem einzigen sinnlosen Vokal, oder nur die Ohrmuscheln mit Samtpfötchen streichelnde „Melodien", bei denen es ganz gleichgültig bleibt, ob man Worte dazu hört oder nicht! Jedoch, so muß es sein, genau so, wenn die Mehrzahl der Opern ein vom Leben völlig Abgetrenntes sind und allen Inhalts bar; es sei denn, jemand nähme den schlecht verhüllten Vorwand zum Musikmachen (den der übliche Operntext darstellt) für dramatische Poesie. Daher kann das gedankenlose Vergnügen des Publikums an der Oper nur durch Sänger, die Persönlichkeit in ihre Rollen zu geben haben, in die gedankenvolle, nachhaltig wirkende Sphäre des künstlerischen Erlebnisses erhoben werden.

Ob aus dieser oder aus andern Erwägungen Hofrat Koebke beständig Gäste für seine Sommeroper herbeiruft, weiß ich nicht. Jedenfalls war er durch dieses Bestreben in letzter Zeit so glücklich, seine Bühne zu einem wertvollen Faktor im Musikleben Berlins machen zu können. Für die unlängst gebotenen Vorstellungen von „Fra Diavolo" hatte er Bella Alten und Dr. Briesemeister zu Vertretern der Hauptrollen gewählt. Das „Persönliche" in Bella Alten ist allerdings nur soweit vorhanden, als es sie bis jetzt vor einer langsam erstarrenden Routine beschützt hat; wirklich eigenschöpferisch betätigt es sich selten. Auf dem engen Gebiet ihres Könnens indes waltet sie mit großer Sicherheit: eine heitere, natürliche Weiblichkeit durchleuchtet leichte, runde, zum Teil sorgfältig abgewogene Gesten, deren feinsinnlicher Reiz durch eine gut gebildete, morgenklare, weiche Stimme zugleich gemildert und gehoben wird. Herr Briesemeister als Fra Diavolo war fehl am Ort. Die Maske viel zu elegant, mit Bewegungen gleich den wohlstudiert reservierten eines Mannes von Welt, hatte dieser Teufelsbruder nicht den geringsten An-

satz von einem Pferdefuß; keine Spur von der Schlauheit, Schmiegsamsamkeit und den in allen Winkeln herumlungernden Instinkten eines gold- und liebegierigen Abruzzen-Häuptlings. So machte Herr Briesemeister den Eindruck eines denkenden, nicht unbedeutenden Mannes, der durch sein Gebahren zu sagen schien: ich bin hier ohne mein Wollen in die unsinnige Situation eines Opernhelden geraten und suche mich nun mit allem meiner Bildung entsprechenden Anstand aus der Affäre zu ziehen. Auch die Art und Weise seines Singens verrät den „gebildeten“ Sänger, der durch wohlüberlegte Mittel seinem an sich spröden Organ zeitweise wenigstens zu technischem Glanz verhilft. Im Ganzen waren die beiden Gäste eine tragfähige Brücke, über welche die Opernprozession mit Lichtern und fidelem Gesang sicher dahintänzelte.

Den Höhepunkt dieser Sommersaison wird wahrscheinlich die Aufführung des „Don Juan“ mit Lilli Lehmann, Bella Alten und Francesco d'Andrade bleiben. Aus toter Kulissenpracht, aus dem ganzen leeren Opernapparat, aus nächtiger Welt stieg da ein wundervoll tiefes Stück Menschlichkeit wie die Morgensonne am Horizont auf und leuchtet nun in meiner Erinnerung fort für immer — Lilli Lehmann. In ihr lebt der unerschöpfliche Genius der Jugend, an dem die Kraft und Frische raubende Zeit ohnmächtig vorüberziehen muß. Spartanisch streng ist ihre Kunst und doch so reich an weichen Tönen und vielverschlungenen Linien; ein Ganzes in jenem höchsten, edelsten Stil, von dem griechische Bildner träumten. Und der Meisterin gehorsam, verkündet die Stimme treu die Fülle der seelischen Gesichte: das Geheimnis der idealen Schönheit dieser Stimme. Mein höchster Preis aber ist, daß uns die Künstlerin vergessen ließ, in einer Opernvorstellung zu sein! Zerlinchens Flackergeist hüpfte wie ein lustiges Irrlicht über den Weg, im Augenblick hier und dort. Ganz Geist, in der Tat, war Bella Alten in dieser Rolle. Sie hat die bezwingende Liebe zu ihrem Beruf. Nicht leicht dürfte man einer anmutigern, reinen Verkörperung von Mozarts Zerlinchen und einem reizendern Taubengirren begegnen. Das Genre der Oper in corpore ist d'Andrade. All den widernatürlichen Luxus, die aufdringliche, bravouröse Prahlerei, die blendende Unwahrheit, den verführerischen Sinnenreiz, die wohlgefällige Eitelkeit, kurz die ganze parfümierte, künstliche Theatralik hat er in seinem Spiel vereinigt und gibt sie mit großer Virtuosität von sich, daß sie beinahe wie Natur anmutet. Beinahe; denn die Natur ist wegen ihres innern Reichtums schlicht, ruhig und wahrhaftig. Es ist zweifellos ein ungemein fesselndes Vergnügen, dem immerfort bunte Leuchtkugeln ausschleudernden Temperament d'Andrades zu folgen, besonders in seinem berühmten Don Giovanni. Die jedoch einst sehr warme Lust an seiner Stimme sinkt jetzt bis zum Gefrierpunkt hinab. Zwar besitzt er die jedem italienischen Sänger angeborene Gabe des zungenschnellen melodischen „Parlando“

im höchsten Grade, allein das Tonvolumen seiner Stimme selbst ist dürftig geworden. Eine den ganzen Unterschied zwischen ihm und Lilli Lehmann aufs feinste suggerierende Tatsache; das Innere — ewig blühend, das Äußere — mit der Zeit dahinwelkend. Mit Lilli Lehmann weicht von der Bühne eine Mensch gewordene, hellsichtig machende, befreiende musikalisch-dramatische Kunst; mit d'Andrade dagegen verschwindet ein lebendiges, unvergleichliches Dokument vom Wesen der Oper.

Inzwischen ist auch die „Morwitz-Oper" wieder herangewandert und hat ihr Gerüst im Schillertheater O aufgeschlagen. Sie versuchte prunkvoll und imponierend ihre Tätigkeit mit der „Afrikanerin", große Oper von Meyerbeer, einzuleiten, einer Oper, leider nur ihrer Quantität nach groß, sonst flach wie ein Pfuhl, den die Sonne über Mittag austrocknet. Wenn nicht Sänger-Persönlichkeiten eine Oper tragen, ist die künstlerische Gesamtausstattung der wichtigste Träger; dem Publikum, das eine Opernvorstellung gewöhnlich nur mit den Sinnen auffängt und festhält, muß aber wenigstens ein mit erlesenstem künstlerischen Geschmack geschaffenes, möglichst eindrucksvolles Schau-Stück geboten werden, soll von irgend einem „idealern Nutzen" die Rede sein. „Die Afrikanerin" gibt dem Regisseur gute Gelegenheit, sich in dieser Hinsicht zu betätigen, allein es ging anscheinend über die Kraft der „Morwitz-Oper". Anständiges Handwerk alles, nicht mehr. Unter solchen Umständen aber ist die Oper ein Baum, der keine Frucht bringt. Erfreulicher gelang dieser Bühne Lortzings gemütliches Genrebild „Zar und Zimmermann" auszustellen, durch das, nebenbei bemerkt, mehr warmer menschlicher Atem strömt, als durch verschiedene Dutzend „großer" Opern zusammen, deren Gestalten Wolkenschemen bleiben, daraus wässrige Sentimentalität dicht wie Regen niedertröpfelt. Doch über das gemessen „Zünftige" ging auch diese Vorstellung nicht hinaus. Ach, nur ein einziger mutwilliger Windstoß, der durchs Fenster pfeifend hereinfährt und die in der Stube des Spießers symmetrisch geordneten Sachen wild durcheinanderwirbelt — wie wäre er mir willkommen gewesen! Doch so? — — Der Baum aber, der keine Frucht bringt, soll abgehauen werden.

Mich dünkt, es wird hohe Zeit, die Axt zu schwingen, wenn selbst die Königliche Oper im Bunde ist, einen ganzen Wald solcher Bäume aufzuziehen, wie der jammervolle Bericht über ihr verflossenes Spieljahr zeigt. Ihre Arbeit sollte „königlich" frei sein — sie ist enge und mechanisch. Ihr Haus sollte der echten musikalischen Bühnenkunst eine liebe Zufluchtsstätte sein — es ist die Herberge verbrauchter Scheinkunst. Sie sollte uns Führerin sein in neue, sonnige Reiche; doch sie verweilt schläfrig im Schatten des Alten. Sie schwimmt nicht im meerwärts rauschenden Strom deutschen Kunstlebens mit, sondern hat sich aufs trockene Land gesetzt und — „spielt". Was? Schlechtes Theater!

Georg Gräner

Rundschau

Théâtres à côté

Es gibt zweierlei théâtres à côté in Paris. Die einen sind für die Leute da, die sich einen Abend amüsieren wollen und dafür gerne als geringsten Eintrittspreis zehn Franks zahlen; die andern sind für die vielen gegründet worden, die von der Schaubühne künstlerische Genüsse erwarten und fordern, denen es aber schwer fällt, mehr als zehn Sous dafür zu opfern. Mitten im elegantesten Paris haben die einen entzückend eingerichtete Schmuckkästchen, die kaum hundert Personen fassen; die andern wandern von Faubourg zu Faubourg, und die geräumigsten Säle sind ihnen gerade recht. Das Eine haben sie gemeinsam: die allerersten Schauspieler von Paris rechnen es sich zur Ehre an, auch einmal à côté zu spielen.

Théâtre Royal, Mathurins, Grand-Guignol, Capucines — das sind die vornehmsten bonbonnières, in denen schöne Frauen von Liebe sprechen und elegante Herren um das Höchste kämpfen, was frauliche Gunst zu erweisen vermag. Die Schranke ist gefallen, Bühne und Publikum sind eins. Wir lernen dort eine nervöse kleine Frau kennen, die in Übereinstimmung mit ihrem Hausarzt glaubt, jeden Moment einen Stammhalter erwarten zu dürfen. In ihrer Ungeduld möchte sie von ihrem armen Gatten am liebsten die Sterne vom Himmel geholt haben und als dieser sich erlaubt, auch Nerven zu haben, muß er noch erfahren, daß er keinesfalls der Vater ist. Als erlösender Engel aus all dem Wirrwarr erscheint schließlich die sage-femme, die einen allgemeinen Irrtum feststellt, der jedoch bei der Jugend der beiden Gatten nicht viel auf sich habe; außerdem sei ja noch der Hausfreund da . . . Ferner können wir dort ein entzückendes Kerlchen sehen, das seine Frau innig liebt und noch inniger von ihr geliebt wird. Schließlich muß man aber doch auch mal einer andern Frau gegenüber galant sein können, und ohne getrennte Schlafzimmer ist das einfach nicht möglich. Daher muß der Hausarzt dem verliebten Frauchen ganz diskret mitteilen, daß ihr Gatte lebensgefährlich erkranken würde, wenn er sich in der nächsten Zeit irgendwie aufrege. Seinen Zustand dürfe er natürlich nicht erfahren, daher müsse sie ihm auseinandersetzen, daß ihre Nerven für einige Tage absolute Schonung verlangten. Der Gatte scheint jetzt am Ziel seiner Wünsche zu sein, und schon sehen wir ihn mit der schönen Yvonne kosen. Doch in ihr hat nicht nur er, sondern auch seine Gattin eine Freundin gefunden, zu der sie eilt, um ihr Herz auszuschütten. So unterbricht ihr Besuch gerade die Schäferstunde; die liebenswürdige Yvonne erfährt zu ihrem Entsetzen die Sorgen des Arztes, und ist es da zu verwundern, daß der stürmische Liebhaber jetzt abgewiesen wird und statt jeder Erklärung für diese plötzliche Sinnesänderung immer wieder durch die verschlossene Boudoirtür zu hören bekommt, er dürfe sich nicht aufregen? Diese Mahnung bewirkt natürlich nur das Gegenteil. Schließlich will er sich an dem niedlichen Kammerkätzchen schadlos halten, doch — o weh — sie muß gehorcht haben! Denn auch hier hört er wieder: Nein, nein, der Herr darf sich nicht aufregen! Kopfschüttelnd verläßt er das Zimmer . . .

Doch, liebe Leser, bedauert den armen Jean nicht zu sehr, denn dem guten Pierre hat das Geschick einen viel bösern Streich gespielt. Er hat sich nämlich ein Elixir verschafft, um Lucette würdig empfangen zu können. Aber die Augen liebender Frauen sind scharf, und

nicht lange bleibt das Fläschchen unentdeckt; Pierre kann es nicht mehr leeren, und so gibt er es als ein Beruhigungsmittel aus. Rasch ergreift es die Frau, als letztes Mittel, dem Gatten die Treue zu wahren. Jetzt fühlt sich der alte Verführer der Situation in keiner Weise mehr gewachsen; es bleibt ihm nichts mehr übrig, als den korrekten, kühlen Kavalier zu spielen, und so muß die liebende Frau kopfschüttelnd das Zimmer verlassen . . .

Wenn ich euch noch erzähle, daß ein eingeschriebener Brief einem armen Teufel in letzter Stunde davor bewahrt, einer ältlichen, liebestollen Wirtin Zugeständnisse zu machen, und ein armes Mädchen die Herzen der Roués zu gewinnen sucht, damit deren Freundinnen nur zu ihr und zu keiner andern — Manicure gehen, dann werdet ihr wohl wissen, was für ein Geist in diesen exklusiven Räumen herrscht nnd werdet auch glauben, daß man sich hier bisweilen gut amüsieren kann — besonders wenn ich euch noch verrate, daß alle diese Belanglosigkeiten mit unübertrefflicher Verve und Feinheit gespielt werden. Doch was war das? Kam nicht eben ein kaum verhaltener Schrei des Schreckens aus aller Mund? Ist dort oben auf der Bühne ein Mann unter dem Vampyr Liebe zusammengebrochen, wird eine Frau von Reue und Ekel über ihr Leben gepackt? Gewiß nicht, nein: Marie Louise Dewal, die graziöse Frau mit dem pikanten Kindergesichtchen, trug eine zu schöne Schleppe — ein neidischer Stuhl hätte sie fast zerstört. Morgen werden sie alle wiederkommen, um die neue Toilette bewundern zu können, die nur auf einen solchen Zufall gewartet hat, ihr aber — folgt mir jetzt in eine andre Welt!

Nach langer Fahrt sind wir endlich am Ziel. Man nennt uns den Namen einer Vorstadt; wo haben wir ihn doch schon gehört? La Vilette — sogar den Tonfall haben wir noch im Ohr — war es nicht Yvette Guilbert, die es uns sang: à La Villette . . ? Jetzt sind wir in einem großen Saal, an dessen Ende sich eine winzige Bühne befindet. Erst in einer Viertelstunde wird sich der Vorhang heben, doch schon ist der Riesenraum bis auf den letzten Platz gefüllt (es ist kein Traum, wir sind noch immer in Paris!) Mit Muße können wir die Zuhörer betrachten: Arbeiter sind es, kleine Kaufleute, Studenten mit ihren étudiantes, junge Künstler, die die Welt schon einst mit ihrem Namen erfüllen werden — kurz alle, alle, die kein Geld im Beutel haben, aber Sehnsucht im Herzen nach etwas Großem und Schönem, nach Stunden der Erhebung. Das Zeichen zum Beginn wird gegeben, lautlose Stille tritt ein, dreitausend Menschen halten den Atem an. Zunächst singen erste Opernkräfte den Schluß des Gounodschen Faust, es folgt Molières Tartüff mit dem prächtigen Silvain in der Titelrolle, und zum Schluß ertönen aus berufenem Munde Verse von Musset und Béranger. Die Andacht der Zuhörer, ihr herzliches Lachen, ihr spontaner Beifall hat etwas so unendlich Rührendes, daß sich wohl auch der blasierteste Premierenbesucher dem Zauber eines solchen Abends nicht entziehen kann. Die Schranken sind gefallen, Bühne und Publikum sind eins. Denn auch die Schauspieler, denen natürlich die kleinen Bühnenräume viele Unbequemlichkeiten bereiten, stehen ganz unter diesem Bann. Quel acteur se plaindrait des coulisses, lorsqu'il se trouve en scène devant un auditoire frémissant, qui vibre à tous les effets?, meinte der jüngere Coquelin.

Das Programm steht immer auf derselben künstlerischen Höhe; es werden nur anerkannte Meisterwerke gespielt. Der Name Molière

fehlt fast nie; bisweilen wird er höchstens durch Corneille und Racine ersetzt; auch der König Ödipus mit Mounet-Sully stand einst auf dem Zettel. Fünfundzwanzig solcher Abende werden durchschnittlich jedes Jahr veranstaltet, abwechselnd in allen Vorstädten von Paris. Les Trente Ans de Théâtre ist der Name, der all dies umfaßt, Adrien Bernheim heißt der Begründer, Staat und Stadt unterstützen ihn; der Staat stellt ihm seine Schauspieler und Sänger zur Verfügung, die Stadt einen jährlichen Zuschuß. Der Ertrag dieser Vorstellungen kommt denen zu gute, die dreißig Jahre lang der Bretterwelt angehört haben, sei es als Mimen, als Theaterarbeiter, Zettelverkäufer usf. So ist dies ein Unternehmen, das dem Volke für wenig Geld gute Kunst gibt und zugleich denen einen sorglosen Lebensabend verschafft, die in dieser Kunst tätig waren.

Wenn man sich dann wieder, nachdem der Beifall verrauscht ist, den großen Boulevards zuwendet, und die eleganten Leute aus den eleganten Theatern kommen sieht, dann erkennt man erst die vielseitige, weitausgreifende Wirkung der dramatischen Kunst.

Georg Altman

Zur Reform der Provinzbühne (Ein Schlußwort)

In den Nummern 22 und 23 der „Schaubühne“ wird die Frage einer solchen Reform von Victor Goldschmidt und — replicando — P. Medenwaldt behandelt Beide Herren sehen den größten Übelstand in dem Mangel an guten Regisseuren. Während aber Goldschmidt frischweg den Vorschlag macht, „junge Akademiker mit heißer Liebe fürs Theater . . .“ an den Provinzbühnen als Regisseure anzustellen, weist Medenwaldt diesen Vorschlag mit einer Heftigkeit ab, die den objektiven Charakter seiner Abwehr stark beeinträchtigt. Ich kann mir nicht helfen: es macht ganz den Eindruck, als hätte Herr Medenwaldt es besonders scharf auf die „Herren Akademiker“. Weshalb? Verführt ihm zu seiner Haltung das böse Wörtchen „akademisch“, welches er mit Unrecht dem „theoretisch“ gleich setzt? Gewiß: wir wollen keine trocknen Schleicher, wollen keine Silbenstecher auf der Bühne (und sei es auch nur auf der Rampe) dulden. Glücklicherweise hat Herr Goldschmidt offensichtlich andre Elemente vor Augen: junge Leute, welche, seit jeher voll des lebendigen Interesses an der Entfaltung des Theaters, keine einzige Gelegenheit versäumten, die Ersten der Kunst mit forschenden Sinnen und glühender Seele zu betrachten, ihre Wirksamkeitswerte liebevoll abzuwägen. Diese „Jungen“ empfinden den Stil mitnichten theoretisch, wie Herr Medenwaldt meint, sondern als eine lebendige Form.

Darin hat Medenwaldt freilich Recht, daß er von einem guten Regisseur mindestens ein „latentes“ Schauspielertalent fordert. Diese Forderung wird eben zu erfüllen sein. Ist sie aber erfüllt, dann gebt dem jungen „Akademiker“ Gelegenheit, sich in der Welt des Scheins umzusehen. Nehmt ihn freundlich und nicht (wie es denn wohl zu Zeiten kommen mag) engherzig-mißtrauisch auf, laßt ihn an eurer Arbeit zunächst als Beobachter teilnehmen; seht ihm sein allzu impulsives Urteil nach; schont seine Begeisterung, laßt ihm seine Ideale, wenn ihr auch über sie lächeln müßt: er wird sie dereinst gut brauchen können.

Eduard Devrient wird es euch bezeugen: es gab Zeiten in der Geschichte des deutschen Theaters, in welchen der Thespiskarren nicht vom Fleck gekommen wäre, hätten die „Akademiker“ nicht kräftig mitgezogen. Geht also nicht zu hart mit den Strebenden um: es wird sich lohnen. Gerade in der „schnellen“

Arbeit der Provinzbühne wird ein außen stehender Regisseur, der sich selbst aus dem Spiel lassen kann, nicht schaden, sondern nützen. Wenn Medenwaldt demgegenüber für das Mitspielen des Regisseurs plaidiert, er muß andre Gründe für seine Auffassung beibringen, als die ich nun wörtlich zitiere: „Stehe ich in einer Rolle draußen mit meinen Mitgliedern, so kann ich den Stil festhalten, noch am Abend anfeuernd und mäßigend wirken, schon durch das Gewicht meiner künstlerischen Autorität". Mit Verlaub: Ihre künstlerische Autorität bei den Proben in allen Ehren — am Abend, d. i. während der Vorstellung, in der die Illusion um jeden Preis erhalten werden muß, würde ich mir jede anfeuernde, jede mäßigende Einwirkung des mit mir mimenden Regisseurs höflich, vielleicht sogar unhöflich verbitten.

So wäre denn allem Anschein nach für einen „Nur-Regisseur" an jedem mittlern Provinztheater wohl Platz. Ob Akademiker oder nicht: die Hauptsache ist, daß der Herr nicht auf sein Diplom, sondern auf sein künstlerisches Gewissen pocht und sich in den Dienst der Sache stellt. Das Diplom tuts freilich nicht! D. Potthof

Die Fleißprämie

Die Fleißprämie ist das Neuste auf dem Gebiet des Theateranstellungsvertrags. Daß es schwer ist, einen Schauspieler in den Netzen eines Vertrags einzufangen und ihn damit so zu umstricken, daß er nicht mehr wider den Stachel löcken, geschweige denn entschlüpfen kann, muß zugegeben werden. Der eigenartige Vertrag, den die besondern Rechts- und Tatbestände des Theaterwesens bedingen und herausgebildet haben, gibt von den Schwierigkeiten einen Begriff, Schwierigkeiten, die fast so groß sind wie die, die Kunst selbst in Regeln und Gesetze, in Hebel und Schrauben einzuzwängen. Daß es manchem Bühnengewaltigen damit noch nicht genug ist, beweist der groteske Versuch einer Hausordnung, die dem Größenwahn Ferdinand Bonns entsprungen ist. Nun versucht es Direktor Halm auf eine neue Art. Er soll Herrn Harry Walden außer einer Monatsgage von zweitausend Mark eine Extragage von tausend Mark monatlich (also fünfzig Prozent!) geboten haben, wenn er während des ganzen Monats, und eine weitere Extraprämie von dreitausend Mark, wenn er während der ganzen Spielzeit zu keiner einzigen Vorstellung ausgeblieben sei. Es fehlt nur die Bestimmung, daß diese Ehrengabe in einer Enveloppe mit der Aufschrift „Dem braven Kinde" überreicht und durch eine Extra-Extraprämie beim ersten Jubiläum lückenloser Serienvorstellungen gekrönt werden solle. Der Versuch als solcher ist als theatergeschichtliches Novum bemerkenswert und verdient auch nachgeahmt zu werden, zum Beispiel von Direktor Reinhardt für Schauspieler, die nach fünfhundert Wiederholungen noch nicht blödsinnig geworden sind. M.

Ein Brief

Sehr geehrter Herr!

Namens der Firma Felix Bloch Erben teile ich Ihnen mit, daß kein wahres Wort an der — auf Seite 625 der „Schaubühne" wiedergegebenen — Behauptung ist: die Überlassung von Hauptmanns „Elga" an das münchner Volkstheater sei an die Bedingung geknüpft worden, daß auch „Florian Geyer" dort zur Aufführung gelange. Das letztere Drama ist vielmehr freiwillig und ohne jeden Zusammenhang mit der Erwerbung des Aufführungsrechts von „Elga" seitens der Direktion des münchner Volkstheaters zur Aufführung verlangt worden, und es lag kein

vernünftiger Grund vor, das Aufführungsrecht jener Direktion vorzuenthalten. Mir sind die einschlägigen Verhältnisse nicht nur in meiner Eigenschaft als Rechtsfreund der Firma Felix Bloch Erben, sondern auch in meiner Eigenschaft als Vertreter Gerhart Hauptmanns bekannt. Seit langen Jahren gehen die Beziehungen der Firma Felix Bloch Erben zu Gerhart Hauptmann durch meine Hand, und ich erkenne gern an, daß die Geschäftsführung dieser Firma während der langen Jahre, in welchen sie die Interessen Hauptmanns vertreten hat, zu irgendwelchen berechtigten Klagen niemals Anlaß bot. Ich zweifle nicht, daß Sie loyaler Weise die von Ihnen gutgläubig aufgenommene Behauptung jenes angeblichen „Kuhhandels" richtigstellen werden, und daß Ihnen dies auch Anlaß bieten wird, die an jene Notiz geknüpften Bemerkungen einzuschränken beziehungsweise zurückzunehmen.

Hochachtungsvoll

Justizrat Paul Jonas

Die Bemerkungen, die die Schaubühne an jene Notiz des Literarischen Echos geknüpft hat, zurückzunehmen oder auch nur einzuschränken, ist teils nicht nötig, teils nicht möglich. Soweit diese Bemerkungen auf den besondern Fall eingingen, sinken sie ja mit der Richtigstellung des Herrn Justizrats Jonas in sich selbst zusammen. Was sie aber über den gleichgültigen Anlaß hinaus prinzipiell ausgesprochen haben, bleibt bestehen, auch wenn die Firma Felix Bloch Erben die Interessen Hauptmanns wie ihrer sämtlichen andern Autoren einwandfrei vertritt. Es bleibt bestehen; denn es gibt ja außerdem noch ein paar Theateragenturen, und für sie alle wird Herr Justizrat Jonas seine Hand doch wohl nicht ins Feuer legen wollen.

„Künstlers Erdenwallen!"

Als ich Sonnabend vor Schluß des „Cymbelin" das Berliner Theater durch einen Seitenausgang verließ, sah ich einen Krankenwagen stehen. Ich trat hinzu und fragte, was geschehen sei. Fräulein Josefa Flora, die Darstellerin der Königin, sei aus dem Krankenbett geholt worden, auf das eine schwere Lungenentzündung sie geworfen habe, und müsse nach der Vorstellung ins Krankenhaus am Urban geführt werden. Ich traute meinen Ohren nicht. Ja, hieß es weiter, Frau Pospischil, der diese (gar nicht kleine und recht wichtige) Rolle vorzüglich liege (auch wirklich liegt, und die sie bei ihrer jahrzehntelangen Routine mit einer Probe, ja ohne Probe hätte übernehmen können) — Frau Pospischil habe es mit ihrer Würde als Leiterin des Gastspiels für unvereinbar erklärt, an einem Abend nicht im Mittelpunkt zu stehen . . .

Am nächsten Morgen wurde das junge Fräulein Flora — über deren Fähigkeiten ich nichts weiß — in den Zeitungen für eine erbärmliche Dilettantin erklärt. Nur unser menschenfreundlicher Börsencourier pries, ebenso wie Frau Pospischil für ihre Entsagung (wahrscheinlich hätte die bald fünfzigjährige Dame die Imogen machen sollen), Fräulein Flora für ihren Opfermut: „Unter den denkbar schwierigsten Umständen spielte Fräulein Flora die Königin, ernstlich krank bei ständiger Überwachung des auf der Bühne anwesenden Arztes, und nach der Aufführung sollte die Künstlerin ins Krankenhaus am Urban überführt werden. Ein Wunder, daß sich die Darstellerin so tapfer und würdig halten konnte. Künstlers Erdenwallen!"

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I. Bauernmarkt 3. — Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstraße 60.



